Thomas Hardy,

seine Entwicklung als Romancier.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
einer Hohen Philosophischen Fakultät
der Eberhard-Karls-Universität
zu Tübingen vorgelegt

von

Hedwig Hiller
aus Heilbronn/N.

Druck der Buchdruckerei Eugen Göbel in Tübingen
1933

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Universität Tübingen

Berichterstatter: Prof. Dr. Hittmair

17. Dez 1932.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Gliederung.

Seite

Literaturangabe 4
Einleitung 6
I. Thomas Hardy als Mensch 6
II. Hardys Romanreihe in biographisch-chronologischer Entwicklung 9
1. Feeling his way to a method 9
2. Vom Fatalismus zum Determinismus 20
3. Determinismus 23
III. Hardys Methode: Von der Romantik zum Realismus 29
1. Stellung zum Publikum und zur Romankunst 30
2. Melodramatische Züge 31
3. Von incident zu character 32
4. Handlungsführung: Vom Epos zum Drama 34
5. Charaktere und Charakteristik 40
6. Hardy als Architekt 45
7. Hardys Romantheorie 49
8. Hardy und der Realismus 52
IV. Hardys Naturauffassung 53
V. Hardys Weltanschauung in seinen Romanen 57
VI. Zusammenfassung: Hardys Entwicklung und seine Bedeutung für seine Zeit 63

Literaturangabe.

a) Primäre Literatur.

Hardy, Thomas, Gesammelte Werke, hrsg. von Macmillan and Co.. Limited St. Martin's Street, London. 1924.
— —, Desperate Remedies, 1870 (zit. D. R.).
— —, Under the Greenwood Tree, 1871 (zit. U.G.T.).
— —, A Pair of Blue Eyes, 1872/73 (zit. A.P.B.E.).
— —, Far from the Madding Crowd, 1873/74 (zit. F.M.C.).
— —, The Hand of Ethelberta, 1876 (zit. H.E.).
— —, The Return of the Native, 1878 (zit. R.N.).
— —, The Trumpet Major, 1880 (zit. T. M.).
— —, A Laodicean, 1881 (zit. A.L.).
— —, Two on a Tower, 1882 (zit. T.T.).
— —, The Mayor of Casterbridge, 1886 (zit. M.o.C.).
— —, The Woodlanders, 1887 (zit. W.).
— —, Wessex Tales, 1888 (zit. W.T.).
— —, A Group of Noble Dames, 1891 (zit. A.G.N.D.).
— —, Tess of the d'Urbervilles, 1891 (zit. T.d.U.).
— —, Life's Little Ironies, 1894 (zit. L.L.I.).
— —, Jude the Obscure, 1895 (zit. J.O.).
— —, The Well-Beloved. 1897 (zit. W.B.).
— —, A Changed Man etc. 1913.
— —, Late Lyrics and earlier and the Queen of Cornwall 1926 Wessex Ed.
— —, The Dynasts, an epic drama 1903.

b) Sekundäre Literatur.

Archer, William, Real Conversations, London 1904, S. 29—50. (zit. Real Conv.).
Beach, Josef, Warren, The Technique of Th. Hardy, Chicago Illinois 1922.
Brenneke, Ernest, The Life of Th. Hardy, New York 1925.
Cazamian, L., Le roman et les idées en Angleterre, Straßburg 1923.
Chase, Mary, Ellen, Th. Hardy, from serial to novel, Minneapolis 1927.
Chevalley, Abel, Le roman anglais de notre temps, 1921.
Chew, Samuel C., Thomas Hardy, Poet and novelist, New York 1928.
Collins, Vere, H., Talks with Th. Hardy at Max Gate 1920—22, London 1928.
Dibelius, Die Technik des Romans. Palästra 92 u. 98.
Fehr, Bernhard, Die englische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Handbuch der Literaturwissenschaften. 2. Aufl., Potsdam 1929.
— —, Streifzüge durch die neueste englische Literatur. Straßburg 1912.
Forster, E. M., Aspects of the Novel. London 1928.
Friedemann, Käthe, Die Rolle des Erzählers in der Epik. Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte. Hrsg. von Otto Walzel, Heft 7. Leipzig 1910.
Frierson, W. C., L'influence du naturalisme français sur les romanciers anglais de 1885 à 1900. Thèse Paris 1927.

Garwood, Helen, Thomas Hardy an illustration of the philosophy of Schopenhauer. Philadelphia 1912.
Grimsditsch, H. B. Character and environment in the novels of Thomas Hardy. London 1925.
Hardy, Florence Emily, The early life of Thomas Hardy (1840—91), I. London 1928. (zit. F.E.H. I).
Hardy, Florence Emily, The Later years of Thomas Hardy (1892—1928), II. London 1930. (zit. F.E.H. II).
Hedgcock, F. A., Thomas Hardy, penseur et artiste. Paris Thèse 1911.
Johnson, Lionel, The art of Thomas Hardy, London 1912.
Macdonnell, Annie, Thomas Hardy, London 1894.
Manly-Rickert, Contemporary English Literature.
Meißner, Paul, Englische Studien, 64, Heft 2 und 3. Pessimistische Strömungen im englischen Geistesleben des 19. Jahrhunderts. Duckworth Februar 1928, S. 434 ff.
Moore, George, Confessions of a young man. 1889. 8. Kapitel.
Salomon, Dr. Max, Zur Naturbehandlung in Thomas Hardys Romanen. Gießen 1925.
Taufkirch, Die Romankunst von Thomas Hardy. Diss. Marburg 1912.
Tomlinson, H. M., Thomas Hardy, New York 1929.
Vowinkel, Ernst, Der englische Roman der neuesten Zeit und Gegenwart. Berlin 1926.
Woolf, Virginia, The Novels of Thomas Hardy, Jan. 1928. Aus: The Common Reader, 2 nd Series. London 1932. S. 245—57.

Zeitschriften.

The New Review April 1891. Thomas Hardy: The Science of Fiction. (zit. Sc.F.) S. 315—19.
The New Review Januar 1890. Thomas Hardy: Candour in English Fiction. zit. C.F.) S. 15—21.
The Westminster Review, New Series 63. Januar und April 1883. Thomas Hardys Novels, S. 334—64.
The Times; Literary Supplement, 19. Januar 1928. Thomas Hardys Novels. S. 33—34.
Gesammelte Aufsätze Hardys in Life and Art by Thomas Hardy, ed. by Ernest Brenneke, Ir. New York 1925.

Einleitung.

Wer Hardys erste und letzte Romane kennt, dem wird sofort deutlich, daß der Dichter innerhalb seines Romanschaffens eine entscheidende Entwicklung durchgemacht hat. Diese Entwicklung ist für sein Gesamtwerk und für seine Stellung in der Reihe seiner Zeitgenossen von großer Bedeutung. Dies mag zunächst den in Erstaunen setzen, der weiß, daß Hardy nicht in erster Linie Romanschriftsteller ist und sich zeitlebens als Poet gefühlt hat. Wir haben zwar ein umfassendes Romanwerk vor uns, das Produkt einer 25jährigen Tätigkeit, aber seine Arbeit als Romancier ist nur eine Etappe in seinem Leben, weithin durch äußere Umstände bedingt. Wie Meredith wendet er sich von der Poesie ab dem Roman zu, weil er merkt, daß sie ihn nicht durchs Leben bringt. Dennoch hat er gerade auch in dieser Form seine Mission zu erfüllen. Als dies geschehen ist, schweigt er. Auf die Frage eines Freundes, acht Jahre vor seinem Tode, ob er noch einen Roman schreiben werde, gibt er zur Antwort: „J wanted to write poetry in the beginning. Now J can. If J wrote a story now, they would want it to be what the old ones were. Besides, my stories are written." (F.E.H. II 207). Nun ist er wieder Dichter. Nun hat er die Romanperiode überwunden. Sie ist ihm ein Weg zur Poesie geworden, nicht nur materiell, sondern auch im tieferen Sinn. Und so fassen wir seine Romanperiode als Übergangszeit im Leben eines Künstlers, der seine eigentliche Berufung auf einem anderen Gebiet sieht. Als solche ist sie eine Zeit des Kampfes und des Verzichtens, aber auch eine Zeit innerer Reife und Klärung.

Daß seine Romane es wert sind, für sich betrachtet und gewertet zu werden, zeigt das Urteil vieler bedeutender Kritiker, das zeigt vor allem sein Werk selbst. Um dieses voll würdigen zu können, ist es nötig, Thomas Hardy, den Menschen, zu kennen. Denn sein Werk trägt den Stempel seiner Persönlichkeit, und viele seiner persönlichen Erlebnisse hat er in seinen Romanen künstlerisch verwertet.

I. Thomas Hardy als Mensch.

Hardys Zeitgenossen betonen wiederholt, wie wenig man in dem Dichter den Literaten vermutet hätte. Er kann auch nicht einfach eingereiht werden in eine literarische Strömung. Ebensowenig lassen sich bedeutende literarische Einflüsse aufzeichnen. Hardy ist eine starke Eigenpersönlichkeit. Seine Ju-

gendjahre, die er in der Einsamkeit des Dorfes Bockhampton in der Grafschaft Dorsetshire zubrachte, verwurzeln ihn mit seiner kulturfernen Heimat und ihrer urwüchsigen Natur, Umgebung und Tradition. Und auch während seiner Lehrzeit bei einem Architekten in Dorchester, wo er seine freie Zeit mit dem Studium lateinischer und griechischer Autoren ausfüllt, bleibt er in enger Verbindung mit dem Dorfleben seiner Heimat. Mit seinem Vater, dem musikfreudigen Landbaumeister, spielt er des Abends zu Hochzeiten auf oder läßt sich von der Bauernjugend anstellen zur Niederschrift von Liebesbriefen an ihre „soldier-sweethearts in India". Er schreibt darüber: „Richardson's case was different. He was employed to compose the letters; J was only the Amanuensis. They looked upon me as a mere writing machine or a sort of phonograph to be talked into, and as a matter of fact J understood very little, and took very litle interest in what J wrote and read" (Archer, Real. Conv.) In einer seiner Novellen: On the Western Circuit in „Life's little Jronies" hat er dies als Handlungsmotiv benützt. Besonders stark ist die Liebe zur Musik in der ganzen Familie. Schon Vater und Großvater hatten sich eifrig an der Kirchenmusik beteiligt. Hardy schreibt in seinen Mußestunden Volksballaden nieder, wie er sie aus dem Munde alter Leute hört. Er hilft den Bauern beim Mosten und sonstiger Landarbeit und nimmt so unmittelbar teil an dem Leben dieser Leute, das in seinen Romanen einen so lebendigen Niederschlag gefunden hat. Bei ihnen findet er auch noch Reste von altheidnischem Glauben und altheidnischer Sitte: „The Maypole was familiar to me in my childhood — the flowerwreathed pole with what they called the garland at the top (that is two intersecting hoops of flowers) round which the people danced. More than that, I have seen people in the stocks."

Er erlebt die Spiele der Christmas Mummers[1]). Über „The Play of St. George" berichtet er: „They would go to the farmhouses round, between Christmas and Twelfth Night, doing some four or five performances each evening, getting ale and money at every house."

Der Aberglaube stirbt unter seinen Landsleuten allmählich aus. Aber „You will find women to this day who will make an image of some enemy and either melt it before the fire or stick pins into it. The belief in the evil eye subsists in full force; — also such ideas as that which I introduced into one of my stories — that if you can draw blood of a witch you render her powerless." (Archer, Real Conv.)

In dieser Welt lebt Hardy und erlebt mit, wie allmählich die Kultur in dieses Idyll eindringt und seine Urwüchsigkeit zu ersticken droht. Er erlebt das Vordringen der Eisenbahn in Dorchester als Feind der Volkssitte und Volksüberlieferung, „the orally transmitted ditties of centuries being slain at a stroke by the London comic songs that were introduced" (F.E.H. I 26) (vgl. D.R. und A.L.).

---

[1]) Noch in hohem Alter schreibt er selbst ein solches Spiel: The famous Tragedy of the Queen of Cornwall at Tintagel in Lyonesse. 1916—23.

In noch nähere Berührung mit der modernen Kultur kommt er, als er nach London übersiedelt. Von dem allgemeinen Aufenthalt dort wissen wir wenig. Neben seinen beruflichen Studien nährt er seinen Geist durch umfassende Lektüre. Früh macht er sich vertraut mit der Bibel, besonders mit dem Alten Testament, mit moderner Theologie und den Kirchenvätern. In dieser Zeit erlebt er den Kampf zwischen Christentum und Wissenschaft. Sicher datiert aus dieser Zeit seine Bekanntschaft mit den Schriften von J. S. Mill, H. Spencer, Huxley. Die Folge des erneuten religiösen Eifers, der mit dem Oxford Movement seinen Aufschwung nahm, ist die Vorliebe für die Restauration alter Kirchen, an der der junge Architekt sich beteiligt. Diese Arbeit führt ihn oft in die entlegensten Dörfer, und ihr hat er zu einem großen Teil die genaue Kenntnis seiner Heimat zu verdanken, die aus seinem Werk spricht.

Die Literatur seiner Zeit steht im Zeichen der Dekadenz. Im Roman sind die alten Einflüsse noch wirksam, und die neuen können noch nicht recht Fuß fassen. E. Brontë ist schon tot, Thackeray 1863 gest., Gaskell 1865 gest., Dickens 1870 gest. Von diesen preist Hardy Thackeray als den „greatest novelist of the day — looking at novel-writing of the highest kind as a perfect and truthful representation of actual life — which is no doubt the proper view to take" (F.E.H. I 53). Trotzdem kann er sich im Beginn seiner Arbeit dem Einfluß der Dickensschen Richtung, wie sie besonders in Wilkie Collins sich weiter entwickelt hat, nicht entziehen (D.R., A.L., H.E.) (vgl. S. 31 Anmerkung). Er schult sich an dessen geschickt gehandhabter Spannungstechnik und teilt zunächst auch seine Vorliebe für sensationelle Motive.

Die Präraffaeliten, dann Meredith, Eliot leiten die neue Ära ein, eine Zeit des strengeren Realismus, des Strebens nach Wahrheit, der Betonung der Intelligenz und Unterdrückung des Sentiment. Ruskin, Swinburne, Rosetti bringen eine Wiederbelebung des Geschmacks in der Dichtung. Eliot und Meredith entdecken den philosophischen Sinn des Lebens. Diese Zeit ist für Thomas Hardy eine Zeit der Reife und Klärung. Er steht im Ringen um den rechten Lebensberuf und im Kampf um eine eigene Weltanschauung. Die Auseinandersetzung mit dem Oxford Movement und dem religiösen Liberalismus, der sich damals kein Gebildeter entziehen konnte, führt ihn weg vom überkommenen Dogma der Kirche. Er wird Freidenker. Aus jenen Tagen stammen seine ersten dichterischen Versuche, die er aber der Öffentlichkeit nicht preisgibt. 1865 wagt er zum erstenmal eine Veröffentlichung mit einem Artikel für Chamber's Journal, geschrieben zur Unterhaltung der Schüler von Blomfield, mit dem Titel: „How I built myself a house". Im übrigen liest er zwei Jahre lang keine Prosa mehr. Aber er merkt, daß die Dichtung allein ihm keinen Lebensunterhalt bietet. Architekt und Poet zu sein ist seiner Meinung nach schlecht vereinbar. Er versucht eine Kombination von poetry und church, plant einen Aufenthalt in Cambridge, treibt Kunststudien, besucht Shakespeares Stücke und sieht sich schließlich aus Gesundheitsrücksichten genötigt, aufs Land zu gehen. Hier schreibt er in der freien Zeit, die ihm sein Beruf übrig läßt, seine ersten Romane. Im Vorwort zur Gesamtausgabe sei-

ner Werke 1889 bezeichnet er diese erste Zeit seiner Romanschriftstellerei als eine Zeit „when he was feeling his way to a method". Unter diesem Gesichtspunkt lassen sich seine ersten Romane bis R.N. zusammenfassen. Als er seine Methode gefunden hat, bleibt diese nicht starr; sie erleidet noch manche Änderung. Aber der Hauptnachdruck liegt jetzt auf dem philosophischen Gehalt. So ergibt sich eine weitere Romangruppe, die sich unter dem Gesichtspunkt des Fatalismus und eine letzte, die sich unter dem Gesichtspunkt des Determinismus betrachten läßt. (Vgl. Th. Hardy, penseur et artiste, v. F. A. Hedgcock): Zunächst sind es vorwiegend übernatürliche, irrationale Kräfte, die schicksalhaft in das Leben der Menschen eingreifen. In der letzten Gruppe sind innerweltliche Mächte, menschliche Charaktere, Umwelt, soziale Zustände schicksalgestaltend.

II. Hardys Romanreihe in biographisch-chronologischer Entwicklung.

1. Feeling his way to a method.

Im Jahre 1869 schreibt Hardy seinen ersten Roman „The poor Man and the Lady", einen sozialen Tendenzroman, „a kind of incoherent manuscript which fell into the hands of John Morley and George Meredith who counselled me strongly to write a novel" (zit. bei S. C. Chew). Nach Mr. John Morley some of the scenes were wildly extravagant „so that they read like some clever man's dreams" (F.E.H. 77 Bd. 1). Es war „a sweeping dramatic satire of the squirearchy and nobility, London society, the vulgarity of the middle class, modern Christianity, church restoration, and political and domestic morals in general, the author's views, in fact, being obviously those of a young man with a passion for reforming the world" (F.E.H. I 81): Demnach ein Sammelbecken für all die Eindrücke, die in jener Zeit auf ihn einströmten, geschrieben aus revolutionär sprudelndem Geist heraus. Auf den Rat Meredith's schrieb er ihm noch einmal mit mehr incidents, aber er blieb unveröffentlicht, weil Hardy selbst nicht damit zufrieden war. Und Meredith legt ihm nahe, einen neuen Roman zu schreiben mit einem „more complicated plot". Daraufhin entsteht 1870 sein sensationeller Intrigenroman „Desperate Remedies", der Roman, den er später in seine Romanreihe aufnimmt, obgleich „the principles observed in its composition are, no doubt, too exclusively those in which mystery, entanglement, surprise, and moral obliquity are depended on for exciting interest; but some of the scenes, and at least one of the characters, have been deemed not unworthy of a little longer preservation" (Prefatory Note Jan. 1889). Außerdem weist er im Februar 1896 darauf hin, daß „certain characteristics which provoked most discussion in my latest story were present in this my first — published in 1871, when there was no French name for them" (Preface). Und Mrs. Hardy bezeichnet den Roman als eine „melodramatic novel, quite below the level of „The Poor

Man and the Lady", which was the unfortunate consequence of Meredith's advice to 'write a story with a plot'." (F.E.H. I 85),

Welches sind nun diese vordeutenden Elemente, die wir wohl als spezifisch Hardyisch bezeichnen dürfen, wenn sie im letzten Roman wiederkehren? Deutlich erkennbar ist der Einfluß der gotischen novel mit ihren Intrigen, der erst allmählich sich aufhellenden Exposition und entsprechenden Spannungstechnik und den stark melodramatischen [1]) Zügen (Geheimnis, Mord, Verfolgung.

Daß der Roman im bewußten Zusammenhang mit dem romantischen Roman steht, ist schon durch das Motto von Scott angedeutet. Die Geschichte ist konstruiert, nicht erlebt: Kein Eindringen in die Atmosphäre und Individualität der Personen. Diese sind oft, wie Hedgcock bemerkt, Puppen in der Hand des Schicksals, vielfach eher Puppen in der Hand des Autors. Sie schmieden dann wohl selbst ihr Schicksal, aber eben so wie der Dichter es will, nicht, wie sie es infolge ihrer Veranlagung müssen. D. R. ist weniger Schicksalstragödie als Intrigenstück. Glücklich gewählt scheint mir Anton Pirkhofers Bezeichnung „Halber Zufall" für die Spannung, die sich diesen Hardy'schen Gestalten ergibt zwischen dem dem Menschen erreichbaren Schicksal und dem unerreichbaren, so daß er eine vorgefaßte Absicht wegen gewisser Umstände nicht durchführen kann, deren Änderung nicht in seiner Macht steht. Dies braucht nicht unbedingt Hemmung zu bedeuten. Es kann auch von dem planenden Menschen als Erleichterung empfunden werden; denn ihm ist ja auf diese Weise die Verantwortung für sein und seiner Mitmenschen Geschick aus der Hand genommen. (Ungedruckte Diss. Innsbruck 1932 über Th. Hardy.) Romantischer Zufall ist das schlechte Wetter bei der Hochzeit [2]), Zufall auch der unglückliche Schlag Manston's, der den Tod seiner Frau herbeiführt. Die Hauptsache aber ist die Intrige der Miss Aldcliffe. Wenn Cytherea über ihre Trennung von Springrove schreibt: „We have been seperated somehow by some contrivancë" (290), so trifft dies Miss Aldcliffe, die für Springrove eine Art „Lachesis or Fate" wird, „whose course it behoved nobody to condemn" (241), und so wird am Schluß das Gute belohnt (Heirat zwischen Cytherea und Springrove), das Böse bestraft: „Manston will have to suffer — it's an act of justice to you and to other women, and to Edward Springrove." Denn Manston ist der „prime mover in effecting their embarrassment".

---

[1]) Der Ausdruck „melodramatisch" ist in dieser Arbeit immer in der umfassenderen englischen Bedeutung gebraucht und schließt ein „sensational incident with exaggerated appeals to conventional sentiment", Vernachlässigung der Charaktere, die „conventional types" sind, — the „villain, the hero, wrongfully charged with crime, the persecuted heroine, the adventuresse." (Näheres in „The Encylopaedia Britannica", 11. Edition, Bd. XVIII, S. 96).

[2]) „On this morning I am to be married — unless this is a scheme of the great Mother to hinder a union of which she does not approve".

Vordeutend ist

1. die Freiheit hinsichtlich der Geschlechter, die um 1870 etwas unerhört Neues war, und die freie Anerkennung des Instinkts, wie er bei Mann und Frau hervortritt. Schon in diesem ersten Roman werden seine Personen in den Konflikt zwischen Passion und Virtue (Milton) hineingestellt. Die Lösung ist anders als bei Meredith: Cytherea „was in the state in which woman's instinct to conceal has lost its power over her impulse to tell' (162). Auch bei Manston ist der Trieb stärker als die bessere Einsicht: „Though I saw the weakness, folly, and even wickedness of it continually, it still forced me to try to continue near her, even as the husband of another woman" (S. 224). Daneben ist das Problem: Individuum und Gesellschaft, d. h. der Konflikt, der sich aus dem Zusammenstoß des autonomen Individuums mit der herkömmlichen Moral der Gesellschaft ergibt, und der in seinen späteren Romanen eine größere Rolle spielt, wenigstens angedeutet.

2. Einige Nebenszenen zeigen im Gegensatz zu dem übrigen Werk echten Realismus. Sie sind aus dem Leben gegriffen. So die Mostszene mit der trefflichen Charakterisierung der Landleute und ihrer Arbeit, die Schilderung des Markttags, wie sie ähnlich in F.M.C. wiederkehrt, die Beobachtung des Verhaltens der Schafe, das Glockenläuten der Dorfjugend.

3. Durch das Ganze hindurch blicken immer wieder kleine humorvolle Genrebilder: die neugierige und geschwätzige Mrs. Crickett, die Bauern bei der Kritik ihrer Vorgesetzten mit einem Gemisch von Humor und Naivität, der zynische Kantor, die Unterhaltung der Dienstboten in der Küche von Knapwater House.

Auf diese Weise tritt der Realismus in Hardys Werk ein. In den folgenden Werken wechseln die Proportionen. Nie verschwindet eines der beiden Elemente ganz.

4. Von Anfang an tritt auch eine philosophische Idee in Hardys Werk zutage. Aber sie ist hier in kleinen Bemerkungen gegeben, die von der Handlung getrennt sind und so als Fremdkörper störend wirken: „A great statesman thinks several times, and acts; a young lady acts, and thinks several times" (S. 166) oder „The happiness that a generous spirit derives from the belief that it exists in others is often greater than the primary happiness itself" (S. 292). Ähnliche epigrammatische Prägungen finden wir in seinen Tagebüchern, z. B.: He has read well who has learnt that there is more to read outside books than in them" (F.E.H. 141) oder „There are two sorts of church-people; those who go, and those who don't go; there is only one sort of chapel people; those who go". Diese sehr zahlreichen Sentenzen könnten alle aus dem Roman entfernt werden, ohne seinen Bau zu stören. Es würde im Gegenteil die Handlung dadurch straffer. Später ist die Idee enger mit dem Werk verknüpft.

Für sich allein ist D. R. ein verfehlter Roman, in vielem geschmacklos

und dekadent, aber vordeutend hauptsächlich durch seine Spannungstechnik und deshalb im Zusammenhang mit dem ganzen Romanwerk ein wichtiger Ausgangspunkt für das Studium seiner Entwicklung.

Schon im Sommer des Jahres 1871 konnte Hardy dem Publikum einen neuen Roman übergeben, einen Roman ganz anderer Art als der vorhergehende. Hardy selbst nennt ihn „A Rural Painting of the Dutch School" und wurde dazu angeregt durch eine Bemerkung John Morleys, der nach dem Erscheinen von „The Poor Man and the Lady" geschrieben hatte: „A very curious and original performance: the opening pictures of the Christmas-eve in the tranter's house are really of good quality: much of the writing is strong and fresh" (F.E.H. I 77). Diesen „tranter" führte Hardy nun in den neuen Roman „Under The Greenwood Tree" ein. Dieser ist frei von den Verwicklungen des vorhergehenden Romans. Hardy knüpft an die reizvolle Landschaft seiner Heimat und an seine Jugenderlebnisse an und schafft ein heiteres ländliches Idyll, über dem sein Humor wie Sonnenschein leuchtet. Im Mittelpunkt steht die Gestalt der Lehrerin Fancy Day, die trotz der Werbungen des begüterten Farmers Shiner und des Pfarrers Maybold ihrem Verlobten Dick Dewy, dem einfachen Sohn des Tranters, die Treue hält. In diese Geschichte ist die des Mellstock Quire hineinverwoben, der dem Roman ursprünglich den Titel geliefert hatte [1]). Es wird ein Stück aus dem Leben und Treiben der alten Bauernchöre vor uns lebendig, wie Hardy es aus seiner Jugendzeit kennt, und wir erleben es mit, wie das Aufkommen des Orgelspiels diese alte Sitte verdrängt und damit den Bauern ein Stück ihres Lebensglücks raubt. Es ersteht vor uns eine Reihe lebendiger Bauernfiguren, von denen jede ihren Eigencharakter behält und doch zugleich auch durch das ganze Werk hindurch immer eine Stimme des Chors bleibt. Ein anmutiger, leicht dahinfließender Stil faßt das Ganze harmonisch zusammen, das nicht nach dramatischem Plan gearbeitet ist, sondern aus einer Reihe von Bildern in liebenswürdigem Realismus besteht. Darin ist Hardy ohne Vorbild. Er sieht weg über die düstere soziale Seite, die in Crabbe's ländlichen Idyllen hervorbricht. Alles ist auf die glückliche Seite des Bauernlebens abgestimmt und mit erfrischendem Humor erzählt, der besonders durch den urwüchsigen Dialekt der Bauern hindurchklingt. „Marrying a woman is a thing you can do at any moment; but a swarm o'bees won't come for the asking" (S. 259). Es fehlt dem Roman auch nicht an lyrischen Partien, so daß das Ganze uns wie eine bäuerliche Symphonie anmutet, die dem Rhythmus von Frühling, Sommer, Herbst und Winter folgt. Nur in den Schluß scheint ein Mißton einzudringen; denn wenn Dick in seiner Treuherzigkeit auf der Hochzeitsreise seine Freude ausdrückt darüber, daß volles Vertrauen zwischen ihm und seiner Braut herrscht und diese in sein Gelöbnis: „We'll have no secrets from each other, darling, will we ever?

[1]) Der jetzige Titel ist eine Konzession an die damalige Mode, die Titel aus Gedichten zu nehmen: vgl. Far from the Madding Crowd aus Gray's Elegy.

— no secret at all" einstimmt: „none from to day" (S. 273), während sie an ein Geheimnis denkt, das sie nie gestehen würde, so wirft das einen Schatten auf das junge Eheglück und läßt uns seine Dauer bezweifeln — ein Vorklang seiner späteren zunehmend pessimistischen Haltung.

Dieser Roman ist kein tiefes Kunstwerk. Er will es auch nicht sein; aber, wie Macmillan schreibt, ist er „extremely careful, natural, and delicate, and the writer deserves more than common credit for the pains which he has taken with his style, and with the harmony of his construction and treatment" (F.E.H. I S. 113). Aber Macmillan wagt es vorerst nicht, diesen Roman dem Publikum vorzusetzen, dessen Geschmack in der Hauptsache auf „novels of exaggerated action or forced ingenuity" ausgeht. Heute zählen wir dieses Werk zu Hardys klassischen Romanen. Damals fand es wenig Beachtung. Hardy verlor den Mut zu weiteren dichterischen Versuchen; obgleich seine Frau seine Fähigkeit erkannte und ihn zu neuer schriftstellerischer Arbeit aufmunterte, wandte er sich nun zwei Jahre lang mit ganzer Energie seinem Architektenberuf zu. Nur tief im Innern schlief die Sehnsucht nach der Muse.

Schließlich gelang es Tinsley, ihn zu einem Serienroman für seine Zeitschrift zu verpflichten. Es entstand „A Pair of Blue Eyes" teils in London, teils in Bockhampton. Vom künstlerischen Standpunkt bedeutet dieser Roman einen Rückschritt gegenüber U.G.T. und rückt in die Nähe von D.R. mit seinen stark sensationellen Einschlägen und Dickens'schen Zufällen, die jedoch Chew zu stark betont. Denn für die Entwicklungsgeschichte ist A.P.B.E. zweifellos ein Markstein unter Hardys Romanen. Dies gilt allerdings nicht vom Stil dieses Romans; — dieser ist vielfach schwerfällig wie D.R., (nähere Ausführungen S. 48), — sondern von der Grundhaltung des Werks.

Während in den beiden früheren Romanen wenig von philosophischen Problemen zu merken ist, herrscht über der Folge von Ereignissen in diesem Roman eine pessimistische Grundstimmung, die besonders in tragisch-ironischen Situationen stark hervortritt. Das Fatum spielt hier schon eine bedeutende Rolle. Es liegt teils in den Umständen teils in den Personen selbst. Ersteres hat Chew zu sehr hervorgehoben, wenn er den Roman als „vielleicht die stärkste Illustration der Launen des Zufalls" bezeichnet. Im Anfang scheint das Buch eher eine dramatische Exposition des Kausalgesetzes in Anwendung auf den menchlichen Charakter zu sein. Darauf weist eine Stelle deutlich hin: Geburt und Stellung des Architekten Stephen Smith, der durch eine Reparatur der Kirche mit Elfriede zusammengeführt wird, bringen diesen Elfriede gegenüber in eine untergeordnete Stellung. Für diese ist es eine Genugtuung, zum ersten Mal in ihrem Leben „mit absolutem Despotismus ein Herz zu beherrschen". Der Widerstand ihres Vaters verstärkt die Liebe der beiden. Aber gerade diese völlige Unterwerfung Smith's unter den Willen seiner Geliebten führt die Krise ihrer Liebe herbei. All dies faßt Hardy mit folgenden Worten zusammen: „First love acted upon by a deadly fear of

separation from its object: inexperience, guiding onward a frantic wish to prevent the above-named issue: misgivings as to propriety, met by hope of ultimate exoneration: indignation at parental inconsistency in first encouraging, then forbidding: a chilling sense of disobedience overpowered by a conscientious inability to brook a breaking of plighted faith with a man who, in essentials, had remained unaltered from the beginning: a blessed hope that opposition would turn an erroneous judgment: a bright faith that things would mend thereby, and wind up well" (S. 122/23). Die Folge dieser Einflüsse ist Elfriedes Zustimmung zu der geheimen Heirat. Aber zu dieser ganz modernen Auffassung von einem Kausalgesetz, das auch in den Charakteren wirksam ist, fügt Hardy etwas Äußerliches: Geschick, Zufall, etwas, an dem die Menschen sich verletzen und zugrunde gehen: die Reise ist nur möglich durch Abwesenheit des Vaters. „There seemed to be a special facility offered her by a power external to herself in the circumstance that Mr. Swancourt had proposed to leave home the night previous to her wished-for day" (S. 120/21). Dessen Reise hat denselben Zweck wie die seiner Tochter, nämlich heimliche Heirat. Dieses bizarre Zusammentreffen gehört in das Gebiet des Zufalls. Aber die Reise Elfriedes nach London geschieht bewußt. Sie ist einmal drauf und dran, umzukehren; aber „the thought of her forsaken Stephen recalled her, and she turned about, and cantered on to St. Launce's again" (S. 128). Ihre Umkehr wird ebenfalls durch ihre Entscheidung und durch Stephens Unterwerfung bedingt. Auch die Komplikationen zwischen Knight und Elfriede sind Folgen ihrer Temperamente. Elfriede verläßt Stephen, weil in dessen Abwesenheit ein Größerer gekommen ist, einer, den sie sich überlegen weiß. Ihm gegenüber „Stephen was hardly enough of a man" (S. 301); seine Schüchternheit, die Armut und Ungebildetheit seiner Eltern, und eine Neigung zur Unbeständigkeit in Elfriedes Natur tragen zur Trennung bei: „it was infinitely more to be even the slave of the greater than the queen of the less" (S. 261). Die Szene auf den Klippen ist allerdings ein Eingriff des Schicksals, an dem die Liebe Elfriedes zu Knight besonders deutlich wird. Es ist auch ein seltsamer Zufall, daß Elfriede gerade in den Armen Knight's liegen muß, als Stephen mit erworbenem Ruhm und Vermögen vom Ausland zurückkehrt. Aber all dies dient nur zur Verstärkung der Verwicklung. Elfriedes grenzenlose Hingabe an Knight schließt ihr den Mund, sobald sie ihm das Geheimnis ihrer Vergangenheit offenbaren will. Denn seine Grundsätze bleiben ihr nicht verborgen, und mit Recht fürchtet sie sich davor, ihn zu verlieren, sobald er alles weiß; denn „a secret of no importance at all may be made the basis of some fatal misunderstanding only because it is discovered, and not confessed" (S. 76). Als Knight schließlich alles erfährt, bricht seine ganze Philosophie der Liebe zusammen. Er verläßt sie. Auch die Enthüllung geschieht durch äußere Zufälle: Entdeckung des Ohrringes in einem seltenen Augenblick, als die Sonne gerade in die Ritze fällt, daß Knight dorthin blicken muß,

um ihn zu sehen. Charakteristisch ist die Ironie, die in Knight's Frage steckt: „I wonder, if any lovers in past years ever sat here with arms locked as we do now". Solch bizarre Schicksalsschläge mit ihrer bitteren Ironie sind in seinen späteren Werken nicht selten. Die Witwe Jethway spielt im Leben Elfriedes die Rolle des inkarnierten bösen Geschicks und taucht immer wieder als Rachegöttin irgendwo auf, um Elfriedes Glück zu stören. Auch in jener seltsamen Szene, wo die beiden Rivalen, Stephen und Knight, auf der Suche nach Elfriede sich in demselben Zug treffen, in dem Elfriede als Leiche mitfährt, steckt eine bittere Ironie und Kritik über die Schwachheit menschlicher Pläne. Keiner der beiden Liebhaber darf Elfriede für sich in Anspruch nehmen, denn sie hat einem Dritten, Lord Luxellian, die Hand gereicht „for the benefit of my family, so as to turn my useless life to some practical account" (S. 451) — „Circumstance has, as usual, overpowered her purposes — fragile and delicate as she — liable to be overthrown in a moment by the coarse elements of accident" (S. 449). Zufall und moralische Verantwortlichkeit haben hier gleichen Teil, und jeder der drei Hauptbeteiligten zahlt durch sein Leiden ein Teil seiner Schuld ab. Daß der Zufall auch den Gerechten verfolgen und ihm sein Glück zerstören kann, zeigen seine späteren Romane.

In A.P.B.E. haben wir zum erstenmal dieses seltsame Gemisch von Realismus und Irrationalismus: Auf der einen Seite herrscht das Kausalgesetz über die Geschehnisse, auf der andern greifen übermenschliche Kräfte verhängnisvoll in das Menschenleben ein. Vielleicht dürfen wir dies ansehen als Ausdruck des Dualismus, in den der naive, naturnahe Dichter durch seine Beschäftigung mit moderner Wissenschaft hineingeraten mußte. Neben der Ironie finden sich einige direkte Äußerungen, die den Pessimismus des Dichters andeuten: „One has a sense of wrong, too, that such an appreciative breadth as a sentient being possesses should be committed to the frail casket of a body" (313). Zum erstenmal tritt hier der Frauentyp auf, der später häufig wiederkehrt: Elfriede ist die Frau, die im tiefsten Grund von der Bildung unangetastet bleibt und in der Not doch ihren emotions folgt: „Every nerve of her will was now in entire subjection to her feeling" (S. 260), und mit Stephen dringt zum erstenmal das Problem der Entfremdung ein, die die Bildung schafft. Er fühlt die Kluft, die sich dadurch zwischen ihm und seinen Eltern auftut: „Nor was his mind quite philosophic enough to allow him to be comfortable with these old-established persons, his father's friends" (S. 275). Knight ist der gebildete Mann, der der Sklave seiner Ideen und Konventionen wird, und dessen bornierte Rechtlichkeit das Unglück herbeiführt. — So weist A.P.B.E. vor zu R.N. und den andern Meisterromanen. Darin liegt seine große Bedeutung in der Romanreihe, während U.G.T. für sich allein ein kleines Meisterwerk ist. Hardy ist noch nicht auf der Höhe seines Könnens. Zwar hat er auch hier treffliche Charaktere unter den einfachen Leuten geschaffen und sich zu einer großartigen Landschafts-

schilderung emporgearbeitet (Kapitel 20 und 21). Aber die sensationellen Züge sind noch zu stark. — Schon steht hinter seinem Werk eine Weltanschauung. Auch treffen wir hier bereits den fundamentalen Gedanken Hardys vom unfreien Menschen, in dessen Leben der Zufall zuweilen stärker ist als Menschenkraft. Die Verwirrung von D.R. ließ diese Ideen nicht hervortreten. Die Einfachheit von U.G.T. konnte sie nicht enthalten. Die folgenden Werke müssen zeigen, ob sie nur Phrasen sind oder einer festen Weltanschauung des Dichters angehören.

Schon im Dezember 1872 wartete ein neuer Auftrag auf Hardy: Leslie Stephen, der Herausgeber des Cornhill Magazine, bat ihn um einen Roman für seine Zeitschrift. Die Beschreibungen in U.G.T. hatte er bewundert, und seit langem hatte ihm kein neuerer Schriftsteller so viel Genuß bereitet wie er. Daraufhin schreibt Hardy in der Einsamkeit von Bockhampton seinen Schäferroman „Far from the Madding Crowd", dem man es abspürt, daß er „teils drinnen, teils draußen" entstanden ist. Dabei ist der Dichter gelegentlich „without a scrap of paper at the very moment that he felt volumes. In such circumstances he would use large dead leaves, white chips left by the wood-cutters, or pieces of stone or slate that came to hand" (F.E.H. S. 127). Daher die Unmittelbarkeit und Lebensnähe seiner Schilderung des ländlichen Lebens und seiner Arbeit. Bauern sind die Hauptpersonen seines Romans, und es liegt ihm daran, „that the rustics, although quaint many be made to appear intelligent, and not boorish at all" (F.E.H. S. 128). Hatte Hardy in U.G.T. ein friedliches, ländliches Idyll gezeichnet, so gibt er hier das ganze pulsierende Landleben und wagt es, auch die Tragik des Bauernlebens aufzuzeichnen, und zwar nicht wie bei Crabbe als soziales sondern als psychologisches Problem: Er zeigt, wie bei dem einfachen Schäfer Gabriel Oak, dem Farmer Boldwood, der Bäuerin Bathsheba Everdene Leidenschaften schlummern, die, wenn sie einmal geweckt sind, mit elementarer Gewalt hervorbrechen. Oak ist der Starke, dem es gelingt, sie zu meistern durch Verzicht und eisernes Pflichtbewußtsein; Bathsheba, die emanzipierte Frau, die, in Freiheit aufgewachsen, sich ihre Unabhängigkeit bewahrt und wie ein Mann sich an die Spitze ihrer Bauern stellt mit tatkräftiger Arbeit, so daß sie von allen geachtet wird. Sie ist es gewohnt, den Ton anzugeben, und so kann sie es sich auch leisten, dem Farmer Boldwood einen Schabernack zu spielen dafür, daß er der einzige ist, der ihr noch nicht den schuldigen Tribut gezollt hat. Sie ahnt nicht, daß sie ihn dadurch um sein seelisches Gleichgewicht bringt: „Boldwood had felt the symmetry of his existence to be slowly getting distorted in the direction of an ideal passion" (S. 112). Diese Leidenschaft beherrscht ihn schließlich ganz, trotzdem sie keine Erwiderung findet. An der stärkeren Rivalität des Sergeant Troy zerbricht er. Er hat sich eine Art von Apotheose von Bathsheba gebildet, nicht ahnend, daß sie selbst ein „umgetriebenes Geschöpf" ist. Diese ist eine Frau „who frequently appealed to her understanding for deliverance

from her whims" (S. 149); aber „though she had too much understanding to be entirely governed by her womanliness (she) had too much womanliness to use her understanding to the best advantage" (S. 218). Das heißt, sie ist impulsiv, eitel und stolz. Es war eine verhängnisvolle Unterlassung von Boldwood, daß er ihr nie gesagt hat, daß sie schön sei. Dies besorgt Troy, der haltlose, sinnliche Mensch, der nur der Gegenwart lebt und sich ganz von seinen Leidenschaften treiben läßt. Bathsheba nimmt sein Liebeswerben an, ohne an die Folgen zu denken. Troys Fehler sind verborgen, während die Oaks klar zutage treten. Mit den Tugenden der beiden ist es umgekehrt. So läßt sie sich betören und will sich nicht unterkriegen lassen. („I will not be but down" S. 241.) Es kommt zur Heirat, die Troy nicht besonders wünscht. Bathsheba ist ihm zu stark: „She has a will, not to say a temper, and I shall be a mere slave to her. I could do anything with poor Fanny Robin" (S. 272). Allmählich entpuppt er sich als Opfer seiner Impulse „led away to do what I ought to leave undone" (S. 271). Am Sarge Fanny Robins und ihres Kindes zerbricht die Ehe der beiden. Der Schluß des Romans ist schwach. Bisher zielt alles zur Tragödie hin. Nun folgt eine Reihe von sensationellen Motiven: Flucht, gefahrvolles Bad Troys und falsches Gerücht von seinem Tod; dadurch ermutigt, erneutes Werben von seiten Boldwoods; Troys Auftauchen in einem Zirkus, seine Intrige mit dem wegen Diebstahls entlassenen Pennyway; Katastrophe am Christabend, wo Boldwood Troy erschießt und sich selbst dem Gericht stellt, und ein lustspielhafter Schluß: Gabriel und Bathsheba werden ein Paar. Ihre Liebe wird stark sein; denn sie ist nicht aus Vergnügen geboren, sondern in Not und Arbeit bewährt, und jeder weiß um die Fehler des andern. Bathsheba ist die aktive Frau, die auch im größten Unglück nicht zerbricht, sondern standhält. Ihr ebenbürtig ist Oak. Und so steht am Ende dieses Romans wie in U.G.T. ein glückliches Brautpaar. Aber es wüten hier die Leidenschaften mit elementarer Gewalt wie die Elemente der Natur. Diese ist nicht wie in U.G.T. lieblicher Hintergrund oder wie in A.P.B.E. gelegentlich hereinspielende Macht. Sie durchwebt und durchpulst das Leben der Menschen und prägt ihnen ihren Charakter auf. [Nähere Ausführungen über die Naturauffassung in diesem Werk i. Kap. IV, S. 54 f.]

F.M.A. weist mit seinen starken Charakteren und seinem gewaltigen Naturerleben zu N.R. vor. Noch stärker als in A.P.B.E. tritt hier ein Pessimismus hervor, der allerdings durch den Schluß etwas gebrochen wird. Die Personen scheinen weniger als dort für ihre Taten verantwortlich zu sein. Ihre Impulse reißen sie hin. Der Zufall lacht dazu und beschleunigt die Tragödie.

Daß man seinen Roman, den er anonym herausgab, George Eliot zuschreiben wollte, konnte Hardy nie begreifen. Als möglichen Grund für diese Vermutung kann er sich nur seine Lektüre von Comte's Positive Philosophy und derartigen Schriften denken, die vielleicht in seinem Wortschatz Spuren

hinterlassen hätten. „So far as he had read that great thinker — one of the greatest living, he thought, though not a born story-teller by any means — she had never touched the life of the fields: her country people having seemed to him, too, more like small townsfolk than rustics; and as evidencing a woman's wit cast in country dialogue rather than real country humour which he regarded as rather of the Shakespere than of the Fielding sort." (F.E.H. I, S. 129.) Wir müssen allerdings feststellen, daß mit dieser letzten Beurteilung Hardy einen Zug herausgreift, den er noch in D.R. mit G. Eliot gemein hat. Es klingt seltsam im Munde eines Bauern: „When we survey the long race of men it is strange and still more strange to find that they are mainly dead men who have scarcely ever been otherwise (D. R. 438) — Im übrigen sind in der Tat trotz der gemeinsamen Heimatkunst, trotz der Vorliebe beider für das ländliche Idyll und trotz ihrer Sympathie für die Bauerngestalten ihrer Heimat und der Freude an ihren Sitten tiefgreifende Unterschiede festzustellen, auf die näher einzugehen den Rahmen dieser Arbeit überschreiten würde. Ich verweise auf die entsprechenden Kapitel bei S. Chew und Frierson, und auf L. W. Berle, George Eliot und Th. Hardy New York 1917, das mir leider nicht zugänglich war.

Kaum hatte Hardy diesen Roman abgeschlossen, so bekam er schon die Aufforderung, einen neuen zu schreiben. Dadurch wurde er in eine Hast hineingedrängt, die ihm nicht die Zeit ließ, zu erkennen, was in seinen seitherigen Romanen das eigentlich Wertvolle war und „was so wahr und echt war, daß er darauf seine Laufbahn als Schriftsteller mit einer wirklichen literarischen Botschaft aufbauen könnte". Da er jetzt von der Feder lebte, hatte er sich nach dem Publikum zu richten, obwohl ihm an Popularität und großer Bezahlung an sich wenig lag. Durch die öffentliche Kritik beeinflußt — das Publikum hatte gedacht, er werde nun dauernd Schäferromane schreiben — legte er eine Waldlandgeschichte, wahrscheinlich die späteren Woodlanders, zurück und wagte sich auf ein neues, noch unbetretenes Gebiet. Es entstand „The Hand of Ethelberta". In seiner Preface vom Dezember 1895 nennt er dieses Werk „a somewhat frivolous narrative produced as an interlude between stories of a more sober design". Auf Wahrscheinlichkeit und Anordnung der Handlungsmomente legte er keinen besonderen Wert. Es kam ihm auf die Charaktere an, „which were meant to be consistent and human". In P.R.F. schreibt Hardy: „The peer and the peasant stand on the same level". Und wie er sich in seinen Wessexromanen mit Vorliebe einfache Bauern und Schäfer zu Helden wählte, so suchte er hier Interesse zu gewinnen für ein Drama, „in dem Dienstboten so wichtig oder noch wichtiger sind als ihre Herren". Wenn Brenneke diesen Roman ein einzigartiges Werk von bedeutender Wichtigkeit für das Studium von Hardys künstlerischer Entwicklung nennt [1]), so ist dies nicht recht er-

[1]) „A unique work, and of considerable importance for the study of the development of his art" (The Life of Th. Hardy S. 158).

sichtlich. Meines Erachtens ist H. E. ein bedauerlicher Rückfall Hardys in die Manier von D.R. Die Handlung ist zwar nicht so kompliziert, aber ebenso übersteigert mit melodramatischen Szenen. Der Roman spielt außerhalb von Wessex, dem von ihm geschaffenen idealen Schauplatz fast all seiner Werke, hauptsächlich in London. Mrs. Hardy wendet sich gegen die Kritiker, die „if he only touched on London in his pages, promptly reminded him not to write of a place he was unacquainted with, but to get back to his sheepholds" (F.E.H. I 82). 5 bis 6 Jahre lang hatte Hardy in London gelebt, „knowing every street and alley west of St. Pauls like a born Londoner which he was often supposed to be". Dennoch ist seine Schilderung der englischen Gesellschaft unwahrscheinlich und einseitig. Er läßt sich zu sehr durch seine eigene Stellung den Salons gegenüber hinreißen, die durchaus negativ ist („To go about to dinners and clubs and crushes as a business was not much to his mind", F.E.H. I S. 137). Manchmal zwar gibt er treffende Satire (Stellung der Gesellschaft zur Kunst). Aber im übrigen ist die vornehme Welt leblos und interesselos gezeichnet. Neigh und Ladywell sind ohne Lebensformen (im Sprangerschen Sinn), ebenso Mountclere. Trotz Hardys Bemühens, ganze Charaktere zu geben, hat man den Eindruck, als seien alle Figuren nur dem plot dienstbar gemacht. Ethelberta ist die einzige konsequente und doch nicht ganz wahrscheinliche Gestalt. Das Problem liegt im Geheimnis der Herkunft der Heldin, die aus einfachen Verhältnissen kommend durch Erziehung und Heirat in der Gesellschaft Anklang findet und um ihrer Familie willen sich ihre hohe Stellung dort erhalten will. Sie opfert ihre Liebe zu dem Musiker Julian und sühnt Stolz und Ehrgeiz als Frau des Lord Mountclere. Infolge ihrer Bildung steht sie zwischen den Klassen und geht an ihrem Unglück nicht zugrunde, sondern bejaht kraft ihres Willens und ihrer Energie ihr Schicksal. So gelingt es ihr, den sinnlich gebundenen Mountclere auf eine geistig höhere Stufe zu heben. Ob sie dabei glücklich ist, ist mehr als fraglich. Ihr Leben ist nun in erster Linie ein Leben der Pflicht.

Hardy merkt selbst mit Unbehagen, daß er durch die Umstände so weit gebracht war, die Romanschreiberei als regelrechtes Geschäft zu betreiben wie vorher die Architektur, und daß er deshalb im modernen sozialen Leben nach Stoff zu suchen verurteilt sei. Aber ihn interessiert nur die Substanz des Lebens. Sein Zug zur Einsamkeit hält ihn im allgemeinen fern von der Gesellschaft. Er beschäftigt sich viel mit Religion und Weltanschauung und arbeitet durch ausgedehnte Lektüre an der Verbesserung seines Prosastils. („Read again Addison, Macaulay, Newman, Sterne, Defoe, Lamb, Gibbon, Burke, Times leaders, etc., in a study of style" F.E.H. I 138).

Mit diesen Erstlingsstücken, besonders mit A.P.B.E. hat Thomas Hardy seine Methode gefunden. Seine jetzt folgenden Romane zeigen die Befreiung von der Suche nach ihr und werden deshalb mehr als bisher Sprachrohr des Dichters, nicht nur seiner Ideen, sondern lebendiger Ausdruck seiner Persönlichkeit.

2. Vom Fatalismus zum Determinismus.

Diese Freiheit und Meisterschaft in der künstlerischen Darstellung zeigt sein nächster großer Roman „The Return of the Native", ein Roman, der durchdrungen ist vom Leben und Erleben des Dichters, weit mehr als U.G.T. und F.M.C. Er führt uns auf die Heide, die schon Shakespeare zum Schauplatz in seinem Drama gemacht hat. Mit ihrer eigenwilligen Naturkraft und ewig unveränderlichen Gleichgültigkeit gibt sie einen großartigen Schauplatz ab für das Drama menschlicher Leidenschaften, das sich auf ihr abspielt. Und ab und zu scheint sie in blinder Feindseligkeit selbst in das Schicksal des Menschen einzugreifen. Gering ist die Zahl der einfachen und einsamen Heidebauern, in deren Leben uns Hardy hineinschauen läßt: Ein Drama der Leidenschaften in Natur und Menschenleben ersteht vor uns und rundet sich zu einer wunderbaren lebendigen Einheit. Hier zum erstenmal ersieht er Wessex als das Gebiet seiner Romane. Zwei Gruppen von Menschen sind es, die er uns vorführt: Mrs. Yeobright, Thomasin, Wildeve, Eustacia; die einen verwachsen und verwoben mit dem heimischen Boden der Heide und durchdrungen von ihr, die andern entwurzelt, heimatlos, voll Sehnsucht nach einem andern Land, nach Vergnügen, Gesellschaft, modernem vielgestaltigem Leben der Städte. Dazwischen steht Clym, auch der Sohn der Heide, der das Fernsein in all seinen Phasen und mit all seinen Freuden genossen hat, den aber nach seiner Heimkehr die Heide wieder festhält, so fest, daß selbst Eustacia, die er mit allen Fasern liebt, und um deretwillen er sich vom Vaterhaus losreißt, ihn nicht von dieser Heide fortbringen kann. Mit diesem weiteren Drama ist verknüpft das Drama menschlicher Leidenschaften und Mißverständnisse, und hinter dem allem steht ein gefühlloses Schicksal, das gleichgültig zusieht, wie die Menschen in ihrer Verblendung einander immer mehr entfremdet werden und sich gegenseitig ins Unglück stürzen, wo ein Lüften des Schleiers, ein geringes Maß von Wohlwollen von seiten dieser Macht alles zum Guten wenden könnte.

Es liegt schon in der Wahl dieses Stoffes, daß der Roman stark von romantischem Geist durchweht ist. („Romantisch" ist hier gebraucht im Sinne von S. 50: Ungewöhnliches Ausmaß seiner Hauptgestalten. Belebung der Natur. Hereinspielen übernatürlicher Mächte. Walten der Phantasie.) Aber daneben fehlt es nicht an fein realistischer Darstellung des Heidelebens und der Volkssitten der einsamen Bewohner von Egdon Heath. Leider konnte Hardy auch in diesem Roman melodramatische Elemente nicht fernhalten (Ertrinken von Wildeve und Eustacia, Rolle des Venn als Regiefigur und deus ex machina.) Und sehr bedauerlich ist der Schluß, der am Ende der uns zugänglichen Ausgabe steht und deutlich die Konzession an das Publikum zeigt. Jetzt ist an die durch und durch tragische Handlung, die notwendig zu einem tragischen Ende führen muß, wenn nicht die Harmonie des Planes gestört werden soll, ein lustspielartiges Ende angefügt: Während ursprüng-

lich Venn einsam bleibt und geheimnisvoll in der Heide verschwindet, und Thomasin als Witwe ihr Leben beschließt, müssen jetzt die beiden ein Paar werden. Ein leichter Mißton in dieser unnatürlich leichten Endstimmung ist nur noch da in der tragischen Figur des Heidepredigers Clym, der eigentlich ein gebrochener Mann ist, und dessen einsame Gestalt auf dem Hügel das Mitleid des Lesers weckt.

An die Stelle des lieblichen Idylls U.G.T. und des bäuerlichen Dramas F.M.C. ist ein Werk getreten von der Intensität der Leidenschaften, wie wir sie nur aus der großen antiken Tragödie kennen. Hier ist es Hardy zum erstenmal gelungen, Natur und Menschenleben in dieser engen Verwobenheit und Wechselwirkung und mit solcher Gewalt und tragischer Erhabenheit darzustellen und mit seinem Fatalismus zu durchdringen. Von hier führt die Entwicklung zu M.C. und W. — Aber zunächst hält sich Hardy nicht auf dieser Höhe. Leslie Stephen schlägt ihm einen historischen Roman vor und schreibt darüber an Hardy: „I think that a historical character in a novel is almost always a nuisance; but I like to have a bit of history in the background, so to speak; to feel that George III. is just round the corner, though he does not present himself in full front" (F.E.H. I S. 167). Dies gibt die Anregung zum „T r u m p e t - M a j o r", der in dem leichten Plauderton der französischen Komödie geschrieben ist und in die Reihe von Romanen zu stellen ist, die er zur Entspannung von seinen Hauptwerken schrieb. Gleichzeitig ist dieser Roman ein erster größerer Versuch, seine Interessen an der napoleonischen Geschichte künstlerisch zu verwerten, ein Stoff, der ihn Ende der 70er Jahre zum erstenmal beschäftigte und ihn von da ab sein ganzes Leben hindurch nicht mehr losließ, wie es seine Tagebuchnotizen, Gedichte und Short Stories zeigen, bis er sich dann in seinen Dynasts davon befreit. Aus dieser Epoche greift er die kriegerischen Vorbereitungen von 1805 heraus, wo England sich auf einen Einfall Napoleons gefaßt machte, und macht sie zum Hintergrund seiner ländlichen Komödie. Die traditionelle Überlieferungen von der Erregung, die damals in Dorsetshire herrschte, gaben den Anreiz. So bringt er das ruhige Leben der kleinen Landschaft um Budmouth in Zusammenhang mit den großen Ereignissen der Weltgeschichte und hat dabei Gelegenheit, seinen Humor und seine Freude an abenteuerlichen Szenen mit größter Freiheit wirken zu lassen. Seine Aufmerksamkeit wendet sich nicht der realistischen Lage der Bauern und Dorfbewohner zu, sondern ist auf die Hauptpersonen konzentriert. Über dem Ganzen liegt friedliche Alltagsstimmung. Im Ton ist er der heiterste aller Hardyromane. Dazu tragen auch die eingestreuten Soldatenlieder aus seinen Gedichtsammlungen bei.

Sein nächster Roman „A L a o d i c e a n" braucht hier kaum erwähnt zu werden. Hardy selbst stellt ihn nicht hoch. Er entschuldigt sich damit, daß er ihn größtenteils von seinem Krankenlager aus diktiert hat. Die Heldin, die dem Buch den Titel gibt, ist „one of that body to whom lukewarmness

is not an accident, but a provisional necessity, till they see a little more clearly" (S. 496). Sie steht zwischen alter und moderner Zeit, in ihren Kunstinteressen zwischen Gothik und Hellenismus, und in ihrer Liebe zwischen dem Architekten Somerset und dem Offizier De Stancy. Bis zum Schluß des Romans schwankt sie hin und her. Ihre letzten Worte sind: „I wish my castle wasn't burnt, and I wish you were a De Stancy" (S. 500). Damit verbunden ist eine Intrigengeschichte mit einer Reihe von Abenteuern und blassen Figuren (Paula wirkt fast symbolisch, wenn De Stancy zu ihr sagt: „You represent science rather than art"). Damit rückt das Werk ganz in die Nähe von D.R. Das Problem des Aufeinanderprallens von Mittelalter und Moderne wird ganz oberflächlich behandelt und in eine Liebesgeschichte umgebogen, die trotz vieler Intrigen und Zufälle glücklich endet.

Im August 1882 schreibt Hardy in sein Tagebuch: „An ample theme: the intense interests, passions, and strategy that throb through the commonest lives" (F.E.H. I 199). Der Roman, den er in Bearbeitung hat, ist „T w o o n a T o w e r", „the outcome of a wish to set the emotional history of two infinitesimal lives against the stupendous background of the stellar universe, and to impart to readers the sentiment that of these contrasting magnitudes the smaller might be the greater to them as men" (Preface). Dieses Buch bedeutet in mehr als einer Hinsicht einen Einschnitt in Hardys Schaffen. Trotz stark romantischer Züge, die (im Sinne von Seite 50 f) durch das Hineinstellen des menschlichen Geschehens in den Kosmos der Gestirne verstärkt werden, war der Roman sehr modern; denn was beim Publikum einschlug, das war eben die andere Note des Romans, der Realismus bei der Schilderung der sexuellen Leidenschaften, die bei seinen Charakteren überwiegen, und bei der unverhüllten Entlarvung menschlicher Schwächen — auch bei der hohen Geistlichkeit —, die allerdings bei dem Bischof fast ins Groteske umschlägt. Dieser Realismus ist um 1882 in der englischen Literatur noch ziemlich neu. Andererseits spielt in diesem Roman der Zufall eine außerordentlich starke Rolle. Die Charaktere sind blaß gezeichnet, aber immerhin so weit entwickelt, daß ihr individuelles Wollen und Empfinden deutlich wird. Aber das Leben ist geheimnisvoller, als es scheint. Der menschliche Wille erreicht wenig. Die Ereignisse werden vom Zufall regiert und führen zu einem tragischen Ende, das jetzt nicht mehr zu einem konventionellen Schluß umgebogen wird, sondern mit Konsequenz den Ruin der Lady Constantine bringt. Ihr Leben ist ein Ringen zwischen Egoismus und Altruismus, zwischen sexueller und mütterlicher Liebe zu dem viel jüngeren weltfernen Astronomen Swithin. Durch Zufall und eigenen Willen wird sie zur Selbstaufopferung getrieben, an der sie fast zerbricht. Und als endlich doch die große Sehnsucht ihres Lebens sich zu erfüllen scheint und Swithin ihr die Hand zur Ehe reicht, da bricht ihr die Freude das Herz. Eine versöhnende Zukunft ist angedeutet durch das Versprechen Swithins, für den kleinen vierjährigen Knaben zu sorgen, und durch die Gestalt der Musikerin Tabitha

Lark „the single bright spot of colour and animation within the wide horizon“ (S. 332/33).

3. Determinismus.

Erst 1886 tritt er mit einem neuen Roman hervor: „The Mayor of Casterbridge“, der einen erstaunlichen Aufschwung in seiner Kunst und eine entscheidende, wenn auch nicht unvorbereitete Änderung seiner Denkweise bringt. War seither das Interesse seiner Handlungen gleichmäßig auf mehrere Personen verteilt, so konzentriert dieses sich nun auf eine Hauptperson. Daß dies bewußte künstlerische Absicht ist, zeigt seine Erklärung des Themas: „The Life and Death of a Man of Character“, und das Vorwort, wo es heißt: „The story is more particularly a study of one man's deeds and character than, perhaps, any other of those included in my little exhibition of Wessex life“. Das gibt dem Roman seine starke Konzentration des Aufbaus. Die Tragik liegt darin, daß dieser Charakter kaum eine Entwicklung durchmacht. Ein maßloser Geltungstrieb beherrscht Henchard zeitlebens und treibt ihn stets zu neuem unvorsichtigem Handeln an. Und diese Eitelkeit macht ihn sein Leben lang einsam. Aber gerade, weil er sich seiner Umwelt nicht entziehen kann, stößt er überall an und zerbricht allmählich als starrer, wandlungsunfähiger Mensch an den ebenso starren Gesetzen menschlichen Zusammenlebens. Und wenn er im Tod auf Würde und Ehre verzichtet, so ist dies nicht als Charakterveränderung, sondern vielmehr als letzter trostloser Ausdruck seines Zusammenbruchs anzusehen. — Ein weiterer sich gleichbleibender Charakterzug ist seine unbedingte Wahrhaftigkeit gegen sich selbst. In der Selbstkritik erspart er sich nichts. Das gibt ihm eine gewisse männliche Herbheit: He had not expressed to (his daughter) any regrets or excuses for what he had done in the past; but it was a part of his nature to extenuate nothing and to live on as one of his own worst accusers“ (S. 400). Diese Unveränderlichkeit ist äußerlich schon dadurch gekennzeichnet, daß Henchard in einem der letzten Kapitel wieder ganz wie vor 25 Jahren seine Straße zieht. „And thus Henchard found himself again on the precise standing which he had occupied five-and-twenty years before. Henchard is not only the same man, but that man, with his sinister qualities, formerly latent, quickened into life by his buffetings“ (S. 379). Und doch ist er nicht mehr derselbe, der er damals war: Seine Aktivität hat er im Kampf dieser Jahre eingebüßt. Damals hätte er noch die Energie besessen zu einem neuen Aufschwung, zur Durchführung des Enthaltsamkeitsgelübdes, zu pflichttreuer Arbeit, die ihn bis zur Würde eines Lord Mayor brachte. Aber seine Vergangenheit verfolgt ihn. Zur Sühne erneuert er die Ehe mit seiner Frau, die er einst an einen Matrosen verkauft hatte, und die nach dessen vermeintlichem Tod mit ihrer Tochter zu ihm zurückkehrt. Seinen Impulsen folgend, nötigt er den Schotten Farfrae, ihm in seinem Geschäft als Leiter

zur Seite zu stehen. Damit schafft er sich die Umgebung, an der sein Charakter sich reibt und ihm zum Schicksal wird („Character is Fate"). Eifersucht dem Freund gegenüber und väterlicher Egoismus treiben ihn in eine Aktivität hinein, die sein Verhängnis herbeiführt. Und obwohl er manchmal geneigt ist, einer Macht außer und über ihm die Schuld zu geben an seinem Unglück, so ist er sich doch auch stets der vollen Verantwortlichkeit seines Handelns bewußt und bereit zur Selbstanklage und Buße: „but it was a part of his nature to extenuate nothing, and live on as one of his own worst accusers" (S. 400). So kommt ihm an dem Abend, als er die Tochter verliert, die er gerade gewonnen zu haben glaubt, unwillkürlich der Gedanke: „that the concatenation of events this evening had produced was the scheme of some sinister intelligence bent on punishing him", und doch weiß er: „Yet they had developed naturally. If he had not revealed his past history to Elizabeth, he would not have searched the drawer for papers, and so on" (S. 151). Ebenso empfindet er sein Verhältnis zu Lucetta als persönliche Schuld. Sein Leben ist das Beispiel für die Tragik des Menschen, der bei aller Aktivität ein Spielzeug seiner Impulse bleibt: „Though under a long reign of self-control he had become Mayor and churchwarden and what not, there was still the same unruly volcanic stuff beneath the rind of Michael Henchard as when he had sold his wife at Weydon Fair" (S. 134). Gerade diese Gebundenheit an seine Impulse macht den Eindruck, daß eine übermenschliche Macht am Werke ist. So empfindet Henchard seine Lüge Newson gegenüber nicht als freiwillig, sondern als „the last defiant word of an irony which took no thought of consequences" (S. 365). Es gilt für ihn das Wort Edgars in King Lear V 3:

„The gods are just, and of our pleasant vices
Make instruments to plague us."

Und als Henchard am Schluß seines Lebens Demut lernt und die Wahrheit einsieht, weiß er, wie er ein neues Leben beginnen könnte, aber er hat nicht den Willen dazu. „The ingenious machinery contrived by the Gods for reducing human possibilities of amelioration to a minimum — which arranges that wisdom to do shall come pari passu with the departure of zest for doing — stood in the way of all that. He had no wish to make an arena a second time of a world that had become a mere painted scene to him" (S. 388). Alle andern Charaktere treten dieser einen Figur gegenüber zurück und dienen ihr nur als Spiegel und Reibungsfläche. Farfrae ist genau das Gegenteil von Henchard, aber blaß gezeichnet, und seine Gestalt wird außerdem fast symbolisch für das Eindringen moderner Ideen und technischer Errungenschaften in die Landstadt Casterbridge. Mrs. Henchard ist die resignierte, einfältige, willenlose Frau, der das Leben eine Last ist; ähnlich geartet ist ihre Tochter: auch sie nimmt den andern sofort beim Wort. Aber sie zerbricht nicht am Leben, weil sie keine zu großen Anforderungen und Erwartungen an dieses stellt: „She had learnt the lesson of renunciation, and was

as familiar with the wreck of each day's wishes as with the diurnal setting of the sun" (S. 213). So wird sie zur Verkünderin des Geheimnisses „of making limited opportunities endurable; which she deemed to consist in the cunning enlargement, by a species of microscopic treatment, of those minute forms of satisfaction that offer themselves to everybody not in positive pain; which thus handled, have much of the same inspiriting effect upon life as wider interests cursorily embraced" (S. 405). Den Hintergrund für diese Tragödie der menschlichen Impulse bildet das rege Leben von Casterbridge an einer Zeitwende mit all seinen interessanten Erscheinungen, dem kommerziellen und landwirtschaftlichen Treiben, seinen alten Gebräuchen und Sitten (skimmity ride) und seinen historischen Denkwürdigkeiten.

Man hat den Eindruck, als sei es Hardy jetzt gelungen, was er vor ein paar Jahren schmerzlich beklagt hat, nämlich: das wirklich Wertvolle an seinen Romanen zu erkennen und weiter auszugestalten: Mit der kraftvollen Darstellung des Lebens seiner Heimat verbindet er eine straffe Komposition und eine neue Denkweise. Vom Erzähler ist er zum Dramatiker geworden (s. S. 37). An die Stelle des Fatalismus ist der Determinismus getreten.

Schon im nächsten Jahr hat er einen neuen Roman bereit, die „W o o d - l a n d e r s", dessen Plan er schon seit H. E. mit sich trägt. Wie in R.N. die Heide, so ist es hier das Waldland, das mit dem Schicksal der Menschen verknüpft ist und ein vielseitiges Leben atmet wie sie. In der Abgeschlossenheit von Little Hintock könnten die Menschen glücklich sein. Von der Zivilisation kommt das Unheil. Graces Vater setzt seinen ganzen Ehrgeiz daran, seine Tochter durch eine bessere Erziehung in eine höhere soziale Stellung zu bringen. Daraus entspringt alles Unglück. Als Grace wieder in die Heimat unter die einfachen Menschen kommt, da wird der Unterschied deutlich sichtbar. Davon, daß sie Giles, ihren Jugendgeliebten, heiratet, kann nun nicht mehr die Rede sein. Sie muß eine bessere Zukunft bekommen, als der reisende Obstpresser ihr bieten kann. Fitzpiers, der Arzt und Dilettant, der von modernen Ideen erfüllt ist, ist der Mann, der den hochtrabenden Wünschen des Vaters entspricht. Die Ehe wird geschlossen, Aber Grace ist zu sehr verwurzelt mit ihrer Heimat, um mit Fitzpiers glücklich zu sein. Trotz aller Bildungstünche ist sie das Waldkind, dem es bei den Waldbauern am wohlsten ist. Der Arzt fühlt sich zu der Grundbesitzerin hingezogen, die ein Spielzeug ihrer Impulse und sexuellen Triebe ist, trotzdem sie sich von Zeit zu Zeit davon freizumachen sucht. Grace erkennt ihre wahre Liebe zu Giles. Aber die Gesetze der Gesellschaft erlauben es nicht, eine Ehe zu trennen. Am Krankenlager von Giles offenbart sich die Echtheit und Intensität der primitiven, einfältigen, aufopfernden Liebe der Naturkinder im Gegensatz zu den Launen der Gebildeten, die einer solchen Liebe nicht fähig sind. Trotzdem Fitzpiers schließlich reumütig werbend zu Grace zurückkehrt und sie zurückgewinnt, bleibt der Eindruck, daß die wahre Liebe bei Giles und Marty zu finden ist. Hardy schreibt selbst im Juli 1888 zu diesem Schluß an Mr.

J. T. Grein, der diesen Roman dramatisieren will: „You have probably observed that the ending of the story — hinted rather than stated — is that the heroine is doomed to an unhappy life with an inconstant husband. I could not accentuate this strongly in the book, by reason of the conventions of the libraries, etc." (S. 289 F.E.H. I).

Sein nächster Roman wird im November 1889 vollendet. F.E.H. nennt ihn „notwithstanding its exceptional popularity . . . the beginning of the end of his career as a novelist" (S. 315 I). Es ist „Tess of the d'Urbervilles". Hardy war seiner Zeit vorausgeeilt. Sie konnte ihn nicht mehr verstehen. Eine scharfe Prolemik setzte ein. Wie stark Hardy im Gegensatz zu seiner Zeit stand, geht daraus hervor, daß er zunächst seinen Roman gar nicht so herausgeben konnte, wie er ihn geschaffen hatte. Der Herausgeber des Graphic verlangt eine Umarbeitung, und F.E.H. schreibt darüber: „Hardy carried out this unceremonious concession to conventionality with cynical amusement, knowing the novel was moral enough and to spare" (S. 291). So legt er der Oeffentlichkeit zunächst ein zugestutztes Werk vor, das dadurch der zureichenden Motivierung entbehrt, und dessen Wirkung auf den damaligen Leser uns heute unverständlich ist. Trotzdem kann der Graphic berichten: „The treatment was a complete success". Aus einem Vergleich der beiden Fassungen, den Mary Ellen Chase im einzelnen ausgeführt hat, ergibt sich die Eigenart des Werkes für seine Zeit: Hardy wagt es, der Gesellschaft die Maske abzureißen. Außerdem tritt er aus seiner Objektivität hervor und gibt ein philosophisches Kommentar. Er fühlt sich als Apostel der Wahrheit und ist sich bewußt, daß dies Kampf bedeutet: „If an offence come out of the truth, better is it that the offence come than that the truth be concealed" (Preface Nov. 1981).

Tess ist die „reine Frau", die hervorwächst aus einem niedrigen sozialen Milieu. Die Nachricht von ihrer Abstammung von einem der ältesten Adelsgeschlechter gibt ihren Eltern einen unberechtigten Dünkel und Ehrgeiz. Dadurch, sowie durch einen Unfall, der sie um den Besitz des einzigen Pferdes bringt und damit in finanzielle Not stürzt, wird dieses unschuldige Mädchen hineingestoßen in die Gesellschaft, aus der sie bald als die Verführte in die Familie zurückkehrt, in den Augen der Gesellschaft gebrandmarkt als Sünderin, gerechtfertigt vor der Natur. Das Bewußtsein der Verpflichtung ihrer Familie gegenüber treibt sie vom Elternhaus weg. Als Milchmagd auf der Farm in Talbothay scheint ein neues glückliches Leben für sie anzufangen. Dieses wird reich durch die Liebe des Pfarrerssohns Angel Clare, der sich von den Vorurteilen der Konvention, die seine Eltern und Brüder vertreten, und seines Standes frei gemacht hat. Beide brechen mit der Vergangenheit: sie erhebt sich zu seinen Gedanken und zu seiner Ausdrucksweise; er beugt sich herab zu ihrem Lebensniveau. Mit dem Tag ihrer Hochzeit und dem Geständnis von Tess' Vergangenheit entsteht die Krise. Beide fallen zurück in die alte Welt. Clare hatte gemeint, frei zu sein von

dem herkömmlichen Standard seiner Zeit, den er so sehr verachtete, und sinkt doch in grausame Feigheit zurück, als die Praxis seine Theorie auf die Probe stellt. Und Teß handelt wieder nach den Impulsen ihrer Vorfahren. Ihre Widerstandskraft zermürbt langsam unter der Not der Familienverhältnisse und dem höhnischen Drängen ihres rechtmäßigen Gatten und beim verzweifelten Warten auf die Rückkehr und Vergebung des Geliebten. Als dieser der Verheirateten zu spät die Erfüllung ihrer einzigen Lebenssehnsucht bringt, flackern ihre Impulse noch einmal auf zur letzten Aktivität: sie ermordet den Gemahl. In Stonehenge, wo ihre heidnischen Vorfahren den Göttern ihre unschuldigen Opfer darbrachten, fordert die moderne Gesellschaft Tess als Opfer ihrer Vorurteile, die kein bißchen vernünftiger sind. Nach einem kurzen Liebesidyll wird Tess durch die Häscher der irdischen „Justice" zugeführt. Aber innerlich geht sie doch als Siegerin hervor, als die reine Frau, die gegen die Gesellschaft als Klägerin aufsteht. Ihre Anklage richtet sich jedoch nicht nur gegen die Gesellschaft, sondern ebenso sehr gegen eine hinter ihr stehende Macht, die das alles zuläßt. Damit bekommt der Roman neben seinem künstlerischen Gehalt noch eine stark weltanschaulich philosophische Note, die die Frage nach dem Sinn des Lebens stellt. Der Roman will kein Thesenroman sein, sondern lediglich ein Hinweis darauf, daß „there was something more to be said in fiction that had been said about the shaded side of a well-known catastrophe (Preface). Er will keine Lösung geben: „A novel is an impression, not an argument" (ebd.). Wie Ibsen zeigt er das Problem auf und erwartet vom Leser, daß er sich damit auseinandersetzt.

Nicht anders ist es mit „Jude the Obscure", dessen Plan er gleichzeitig mit Tess in sich trug. Wie dort zeigt sich auch hier die Tendenz, Prinzipien mit dem Drama zu verquicken. Freie oder gesetzliche Ehe? ist das Problem, das das ganze Werk durchzieht und sich dreifach wiederholt: Jude, Arabella; Sue, Phillotson; Jude, Sue. Damit verbunden ist der alte Konflikt zwischen Instinkt und Einsicht. Dabei bekommen seine Personen fast symbolische Bedeutung. Arabella ist die niedrige Sinnlichkeit, die ganz ihren Trieben zum Opfer fällt, von einem Liebhaber zum andern übergeht und nach Belieben Ehen schließt und Ehen bricht. Auf der andern Seite steht Sue, die intellektuelle Frau, die außer der Freundschaft, die auf den animalischen Begierden beruht, noch etwas anderes kennt, nämlich Venus Urania. Sie ist „the ethereal, fine-nerved, sensitive girl, quite unfitted by temperament and instinct to fulfil the conditions of the matrimonial relation with Phillotson, possibly with any man" (S. 274), die stets nach ihrer Vernunft handeln kann, wenn andere längst nicht mehr dazu imstande sind. Aber auch sie kennt Stunden, wo sie sich fühlt als „a woman tossed about, all alone, with aberrant passions, and unaccountable antipathies" (S. 257). Diesem impulsiven Handeln verdankt sie ihre Ehe mit Phillotson aus Eifersucht gegen Jude und Arabella. Sie ist eine Doppelnatur; trotz ihres starken

Intellektualismus läßt sie sich häufig durch ihre Sympathie für ihre Mitgeschöpfe zu raschem Handeln hinreißen, das sie nachher bereut.

Zwischen Sue und Arabella wird Jude hin und her gerissen. Zuerst fällt er Arabella völlig anheim und opfert damit seine hochstrebenden Oxforder Pläne: ‚as if materially, a compelling arm of extraordinary muscular power seized hold of him . . . This seemed to care little for his reason and his will, nothing for his so-called elevated intentions, and moved him along . . . towards the embrace of a woman for whom he had no respect" (S. 49). Als sie ihn verlassen hat und er seine Studien in Oxford aufnehmen kann, beginnt ein Kampf zwischen Vernunft und Instinkt, dem auch Sues Ehe mit Phillotson kein Ende macht. Dieser Kampf geht so weit, daß er sich zwingt: „nearly starving himself in attempts to extinguish by fasting his passionate tendency to love her" (239). Er verzichtet auf den Genuß von Alkohol, übt Askese nach allen Richtungen und entschließt sich, Geistlicher zu werden, in dem verzweifelten Bewußtsein, daß er zu stark unter der Herrschaft seiner Leidenschaften stehe, um einen guten Pfarrer abzugeben, aber doch in der Hoffnung, „daß in einem Leben fortwährenden inneren Ringens zwischen Fleisch und Geist das Fleisch nicht ewig siegreich sei". So ist Jude das Gegenstück zu Sue. Sein Leben endet im Verzicht auf sie und im Aufbrechen seiner alten Leidenschaften. Wieder fällt er in Arabellas Hände. Durch Trunk und ihre sexuellen Ränke wird sein Leben ruiniert. — Sue kehrt in den Schoß der katholischen Kirche zurück.

Das ganze Werk ist durchdrungen von einer düstern Lebensphilosophie, der oft die Wahrscheinlichkeit der Ereignisse und Charaktere zum Opfer fällt, und die vielfach unverbunden als Erörterungen des Dichters neben der Geschichte steht.

Ähnlich ist es in seinem letzten Roman „The Well-Beloved". Seine Konzeption fällt allerdings nach Hardys eigenen Äußerungen in frühere Jahre: „It was sketched many years before that date when I was comparatively a young man, and interested in the Platonic Idea which, considering its charm and its poetry, one could well wish to be considered in always". Hinter der Geschichte steht „the truth that all men are pursuing a shadow, the Unattainable, and I venture to hope that this may redeem the tragi-comedy from the charge of frivolity" (F.E.H. II 59). Der Held des Buches, der Bildhauer Jocelyn Pierston ist der „ewige Jude der Liebeswelt" und wird beständig von seinen Impulsen nach der gleichen Richtung gezogen. Mit 20 Jahren hat er schon in 13 jungen Mädchen die Well-Beloved gesehen. Nun täuscht ihn Avice, die er zu heiraten beabsichtigt, damit, daß sie nicht zu einem Stelldichein erscheint aus Rücksicht auf die traditionelle Sitte der Insel. Deshalb verläßt er sie. Mehrere andere Geliebte ziehen an ihm vorüber. Nach 20 Jahren wacht bei der Nachricht vom Tode der Avice, die sich inzwischen verheiratet hatte, die alte Leidenschaft wieder auf. In ihrer Tochter findet er sein Ideal wieder. „Behind the mere pretty island girl . . .

is, in my eye, the Idea, in Platonic phraseology — the essence and epitome of all that is desirable in this existence" (171). Sie ist zwar im Gegensatz zu der gebildeten Mutter „more matter-of-fact, unreflecting, less cultivated", aber er fühlt sich zu ihr hingezogen wie von einem mystischen Magneten, ganz unabhängig von seinem Verstand. Seine Leidenschaft ist noch so stark wie vor 20 Jahren. Aber Avice ist sein Gegenstück; auch sie sieht im Geliebten nur das Ideal. Auch sie leidet unter ihrer Veranlagung, und er wird für sie das Gehäuse, das von dem Beloved one verlassen ist. Er bringt sie mit ihrem Gatten zusammen, von dem sie getrennt gelebt hatte, und geht nach London. Mit 60 Jahren lernt er die Enkelin Avice kennen. Der Vorgang wiederholt sich. Am Tag vor der Hochzeit verläßt sie ihn heimlich mit ihrem Geliebten. Dies empfindet er als Rache des Schicksals. So hatte er es seiner ersten Braut gemacht.

Die drei Avice stellen die ununterbrochene Rasse der Insel dar, Pierston möchte zwar eine moderne Frau haben, aber immer wieder zieht es ihn hin zur Inselrasse. Und am Ende seines Lebens steht er unter dem Eindruck: „The island ruled our destinies though we were not on it. We are in hands . . . not our own" (S. 434). Das Behaftetsein mit der Rasseeigenheit wird so weiter gehen von Geschlecht zu Geschlecht.

Mit diesem Roman schließt Hardy seine Arbeit als Prosaschriftsteller ab. Die Angriffe und das Nichtverstehen des Publikums ließen seine Freudigkeit dazu erlahmen. „So endet his prose contributions to literature, . . . his experiences of the few preceding years having killed all his interest in this form of imaginative work which had ever been secondary to his interest in verse" (F.E.H. II 60). Sicher ist es, daß neben diesen äußeren Gründen auch eine innere Notwendigkeit ihn zu Lyrik und Drama hin trieb. Um dies feststellen zu können, ist es nötig, einzelne Entwicklungslinien aufzuzeigen. Erst die Kenntnis ihres Verlaufs und ihrer Endrichtung wird es erlauben, Schlüsse auf die Ursache seiner Hinwendung zu anderen Äußerungsformen zu ziehen.

III. Hardys Methode: von der Romantik zum Realismus.

Hardys Romanwerk zeigt keine einheitlich aufstrebende Linie. Zuerst ist es ein Tasten, ein Experimentieren. Aber selbst als er nach längerem Suchen seine Methode gefunden hat, bewegen sich seine Romane nicht auf derselben Höhenlage. Dies bekennt er mehrmals selbst in den Vorreden zu seinen Romanen. Es ist leicht verständlich, daß er 19 Jahre nach Veröffentlichung von D.R. an seinem Erstlingswerk die zu häufige und ausschließliche Verwendung von „mystery, entanglement, surprise and moral Obliquity" (Prefatory Note 1889) tadelt, mit denen er nur Interesse wecken wollte. Aber es ist kaum begreiflich, wie er von der Höhe von F.M.C. herabsteigen konnte

zu der „somewhat frivolous narrative“ H. E., oder von R.N. zu A.L. Es sind dies hauptsächlich Romane, die er später unter der Überschrift: „Novels of Ingenuity“ oder „Romances and Phantasies“ zusammenfaßt. So entsteht die Frage nach Hardys persönlicher Stellung zur Romankunst.

1. Stellung zum Publikum und zur Romankunst.

In seinen theoretischen Schriften legt Hardy seine Stellung zum Publikum dar. Er weist hin auf die Schwierigkeiten, die ein Autor zu überwinden hat, um sich emporarbeiten zu können: Die populären Organe, einen Roman einzuführen, sind zu seiner Zeit die Magazine und die Circulating Library. Diese sind zum Vorlesen in der Familie bestimmt, so daß „the taste of the majority can hardly be, and seldom is, tempered by the ripe judgment which desires fidelity“ (C.F.). Dies ist nicht Schuld der Autoren, sondern der Umstände, über die sie als Repräsentanten von New Grub Street keine Kontrolle haben. Oft sind die ersten Kapitel eines Romans schon gedruckt, ehe der Autor selbst weiter weiß, und oft ist er dann genötigt, auf Kosten der notwendigen Entwicklung, die seine Charaktere der Handlung vorschreiben, die sozialen Formen zu wahren. So zieht er die Kritik der Öffentlichkeit auf sich und ruiniert damit nicht nur sich selbst, sondern auch Herausgeber und Verleger. So handelt der Schriftsteller oft gegen sein Gewissen „by arranging a denouement which he knows to be indiscribably unreal and meretricious. Nothing in such literature should for a moment exhibit lax views of that purity of life upon which the well-being of society depends“ (C.F.). Darauf hat ihn ja schon Meredith bei seinem ersten Roman aufmerksam gemacht, als er ihm riet, „not to nail his colours to the mast so definitely in a first book, if he wished to do anything prophetical in literature“ (F.E.H. I S. 80). Sonst werde er gleich von allen Seiten angegriffen. Daran hält er sich nun sein Leben lang. Besonders seine Anfänge stehen unter dieser Notwendigkeit. F.E.H. schreibt über D.R.: „The powerfully, not to say, wildly, melodramatic situations had been concocted in a style which was quite against his natural grain, through too crude an interpretation of George Meredith's advice. It was a sort of thing he had never contemplated writing, till, finding himself in a corner, it seemed necessary to attract public attention at all hazards“ (F.E.H. I. 112). Und Hardy selbst schreibt an Leslie Stephen: „The truth is that I am willing, and indeed anxious, to give up any points which may be desirable in a story when read as a whole, for the sake of others which shall please those who read it in numbers. Perhaps I may have higher aims some day, and be a great stickler for the proper artistic balance of the completed work, but for the present circumstances lead me to wish merely to be considered a good hand at a serial“ (S. 131). Das hat er bis zu seinen letzten Werken getan, die er teilweise eigens für die Magazine zu-

rechtstutzte [1]). Noch im Jahre des M.o.C. schreibt Mrs. Hardy: „Hardy by this time had quite resigned himself to novel-writing as a trade which he had never wanted to carry on as such. He now went about the business mechanically" (F.E.H. I. S. 239). So ändert er Tess wider Willen, und trotz der Verstümmelung hat die geänderte Fassung vollen Erfolg; — es ist die Tragik seines Künstlertums, daß das Publikum noch nicht reif ist und daß „even imagination is the slave of stolid circumstance" (C.F.). Darunter leidet er: „If the true artist ever weeps, it is probably then, when he first discovers the fearful price that he has to pay for the privilege of writing in the English language — no less a price than the complete extinction, in the mind of every mature and penetrating reader, of sympathetic belief in his personages" (C.F.). Er weiß, daß „deeper than the joy of rapid production or of ephemeral popular appreciation is the satisfaction which springs from good work" (The Nation 1912. 94. S. 608, zit. bei M. E. Chase). Denn er ist mehr als literarischer Handwerker. Er ist Künstler. Wie kommt er zu diesem Künstlertum, und worin besteht es? Hardy war nicht von Anfang an fertiger Romanschriftsteller. Er mußte sich erst sein Künstlertum erobern, „seinen Weg zu einer Methode finden". Seine ersten Romane fallen auch zumeist in die Zeit, da er noch zwischen dem Beruf des Architekten und Künstlers schwankt. Es lag nahe, daß er seine ersten Versuche in den Bahnen der Tradition machte.

2. Melodramatische Züge bei Thomas Hardy.

D.R. ist ganz im Sinn der Abenteuerromane geschrieben, die in der Romantik in großen Mengen fabriziert wurden. Auf Wilkie Collins als seinem Vorbild wird häufig verwiesen [2]). Im selben Sinn folgen später H.E. und A.L., und wie populär diese Art von Romanen damals war, zeigt ein Artikel in The Westminster Review über Hardys Romane, wo H.E. als charakteristischstes Werk Hardys gepriesen und A.L. zu seinen besten Werken gerechnet wird. Es heißt dort: „He has written no other novel which succeeds so entirely in satisfying the reader's emotional sense — perfect mastery of art" (S. 355/56).

Diese Werke zeugen von einer Konzession an die romantische Geisteshaltung des Publikums, das in den Romanen nicht ein getreues Abbild der Wirklichkeit finden und den Problemen des modernen Lebens offen ins Auge schauen will, sondern über all dies hinweggehoben werden möchte in eine Phantasiewelt mit spannendem Ablauf der Ereignisse, die von den Alltagsnöten wegführen und keine persönliche Auseinandersetzung fordern.

---

[1]) Genauere Untersuchung bei Mary Ellen Chase, The Hardy. From serial to novel.

[2]) Beach weist Analogie zwischen „The Woman in White" von Collins und D.R. nach.

Die wenigen realistischen Züge gehen nicht in die Tiefe. In D.R. nimmt Hardy zwar seine Erlebniswelt in den Roman herein: Architekten, Kirchbau, Restauration von Gebäuden; er wählt auch reale Schauplätze. Aber all dies ist nur ein äußerlicher Realismus. Manston ist ein sinnlicher Verräter, nur nebenbei Architekt. Dieses vergessen wir im Lauf der Handlung. Ebensowenig bemüht sich Hardy, uns in die Atmosphäre der Schauplätze einzuführen. Dasselbe ist es bei H.E.; einen kleinen Fortschritt zeigt dem gegenüber A.L., wo immerhin die Atmosphäre des Schlosses deutlich wird.

In fast all seinen Romanen finden sich sensationelle Elemente, obwohl sie in seinen letzten Romanen weit seltener sind und auch auf dem Weg „from serial to novel" ziemlich eingeschränkt wurden (s. M. E. Chase). Wo sie in den späteren Romanen geblieben sind, haben sie eine andere Rolle als in den Anfängen: Sie sind nicht mehr der Tradition folgend lediglich Selbstzweck, wie z. B. die Verfolgungsszenen in D.R. und A.L. Schon der Schwertkampf Troys in F.M.C. ist nicht mehr rein um seiner selbst willen da, sondern dient zur Charakteristik Troys, der hier eine staunenswerte Gewandtheit und Unerschrockenheit an den Tag legt, und Bathshebas, die dabei mit keiner Wimper zuckt. Die sensationellen Elemente der letzten Romane sind durchaus aus der Sphäre des Realen genommen. Der Schlafwandel Angel Clare's dient zur Aufklärung von dessen eigentlicher Haltung und ist zugleich symbolisch vordeutend. Wie er Tess im Schlafwandel auf das Grab ihrer Ahnen legt, so legt er sie vor ihrer Hinrichtung auf die Gräber von Stonehenge. Und die Ermordung Alecs ist nicht nur gegeben zur Befriedigung der Sensationslust des Lesers, sondern aus der ganzen Verfassung und seelischen Zermürbtheit von Tess verständlich. Es ist die Verzweiflungstat der „pure maiden", die ihr halbes Leben lang gesühnt hat, was eigentlich nicht ihre Schuld war, bis ihre Widerstandskraft den Vorhaltungen und dem stetigen Werben Alecs gegenüber nicht länger standhält. Hardy schreibt dazu: „When a woman who has a lover, kills her husband, she does not really wish to kill the husband; she wishes to kill the situation" (F.E.H. I. S. 289). Ähnlich ist es mit der Tat des kleinen Father Time in J.O.

3. Von incident zu character.

Es bleibt in den späteren Werken auch das Hereinspielen von Zufallsakten, wie sie in den Abenteuerromanen häufig sind. Die ganze Handlung von D.R., A.L., H.E. ist aus solchen willkürlichen Geschehnissen konstruiert. Es kommt für den Verfasser lediglich darauf an, diese geschickt zu kombinieren; denn das Interesse dieser Romane liegt lediglich in der Handlung. Damit ist Hardy den Realisten des 18. Jahrhunderts näher als seiner Zeit, die mehr Wert auf die Psychologie legt (Eliot, Meredith). Auch hier findet im Lauf der Zeit eine Verlagerung statt. Zwar finden sich diese incidents bis in seine letzten Romane hinein, aber aus anderen Motiven und zu anderen Zwecken.

Schon in A.P.B.E. kündigt sich diese Änderung an. Die äußeren Handlungselemente treten zurück, die Charaktere rücken in den Vordergrund. In M.o.C. macht Hardy die Losung von Novalis zu seiner eigenen: „Character is fate". Damit ist ein Doppeltes gesagt: erstens wird nachdrücklich der Charakter in den Vordergrund geschoben; zweitens liegt in der Fassung eine philosophische Antithese: nicht mehr incident, circumstance, wie noch in R.N. So führt die Entwicklung von den Zufallsakten aus reiner Freude an abenteuerlichem Geschehen zu den coincidences als Auswirkungen einer höheren Macht, die weithin durch seine fatalistische Weltanschauung bedingt sind [1]). Mit dem Wechsel dieser Weltanschauung vom Fatalismus zum Determinismus treten dann die Charaktere in den Vordergrund. Wenn wir trotzdem in M.o.C. eine große Häufung von solchen Zufälligkeiten haben, so daß Beach den Vergleich mit der Kinotechnik wagt, und wenn auch noch in den Woodlanders und in Tess und Jude diese nicht ganz fehlen, so ist dies nicht ein Versagen des Dichters, sondern ein bewußtes Festhalten an den facts, nun nicht mehr aus philosophischen Gründen, sondern aus Kunstprinzip: in Tess steht beides nebeneinander. Das Unglück mit dem Pferd wird ironisch in Zusammenhang damit gebracht, daß wir auf einem „blighted star" geboren sind ('tis only because we be on a blighted star, and not a sound one, isn't it, Tess? S. 37). Es ist etwas, was durchaus der Wirklichkeit entspricht, was über uns kommt, „irrespective of will or law, or desert, or folly; a chance external impingement to be borne with; not a lesson".

Daß die Entwicklung von incident zu character keineswegs geradlinig ist, zeigen die Romane, die zwischen R.N. und M.o.C. liegen. Für sie gilt der Einwand Forsters den Hardyschen Romanen gegenüber: „Sometimes a plot triumphs too completely . . . The ground plan is a plot, and the characters are ordered to acquiesce in its requirements" (S. 125). Dies wird deutlich in T.T. Hardys Plan ist: „to set the emotional history of two infinitesimal lives against the stupendous background of the stellar universe, and to impart to readers the sentiment that of these contrasting magnitudes the smaller might be the greater to them as men". Es gelingt ihm, diesen Hintergrund aufzuzeichnen und wenigstens im Anfang den Eindruck zu vermitteln, den er erreichen will. Aber bald verläßt er die Komödie und den Hintergrund des Sternenhimmels. Swithin geht nach Amerika, und der größte Teil des Buches ist ausgefüllt mit den Liebesabenteuern der Lady Constantine. Nur in den letzten zwei Kapiteln kehrt der alte Rahmen wieder: two on a tower. Und um sie her das Sternenall. Swithin ist der Wissenschaftler, der nichts anderes kennt als seine Astronomie und ihre Probleme, und der auch für die Liebe kein Organ zu haben scheint. Dann kommt plötzlich das Erwachen und die Liebe zu Lady Constantine, schlecht motiviert durch seine Unfähig-

[1]) Daß Hardy auch vielfach lediglich dem Geschmack des Publikums folgt. soll damit nicht geleugnet sondern nur eingeschränkt werden.

keit zur Arbeit: Plötzlich ist er der, der um ihre Hand anhält, nachdem sie seither die Handelnde war. Aber sobald er nicht mehr in ihrer Nähe ist, ist er wieder der Wissenschaftler, der in seinem Studium volle Befriedigung findet. — Ebenso sind in A.L. die Personen um des plots willen da. Paula Power soll die Laodicäerin sein, die nicht nur in der Religion, sondern auch in ihrer Liebe und in ihrer Kunstauffassung dauernd hin und her schwankt und zu keiner Entscheidung kommt. Gleich im Anfang des Romans treffen wir sie bei einer feierlichen Handlung im Kreise einer Baptistengemeinde, wo die Wiedertaufe an ihr vollzogen werden soll. Im letzten Augenblick schreckt sie noch davor zurück. Die Taufe muß verschoben werden und findet nie statt. Am Schluß des Romans ist sie die Gattin Somersets geworden. Das abgebrannte Schloß soll neu erstehen, und ihr Gemahl hofft, daß sie sich erholt von dem „wharp given to your mind by the mediaevalism of that place" und „a perfect representative of the modern spirit" wird. Aber er täuscht sich, sie bleibt „lukewarm and neither hot nor cold" (Rev. 3, 16). Ihre Sehnsucht geht doch wieder zurück nach dem alten Schloß und dem andern Liebhaber. What I really am, as far as I know, is one of that body to whom lukewarmness is not an accident but a provisional necessity till they see a little more clearly" (496). In der zweiten Hälfte des Romans wird dies völlig aufgegeben zugunsten der Intrige, die von Dare und Power angeregt ist. Diese wird Selbstzweck. Nach ihrer Aufdeckung folgt die Reise Paulas auf der Suche nach Somerset, die lebhaft an die Romantechnik des 18. Jahrhunderts erinnert.

Noch eine andere Entwicklungslinie läßt sich ziehen hinsichtlich der Methode Hardys. Sie betrifft

4. Die Handlungsführung: vom Epos zum Drama.

Auf die Vielseitigkeit, die hier besteht, hat J. W. Beach besonders hingewiesen in seiner „Technique of Th. Hardy". D.R. bringt eine Reihe von Abenteuern ohne Einheit des Orts. Die Ereignisse sind nach Zeiteinheiten aufgeteilt (Events of 30 years oder Events of a year and a night). Diese sind fast ganz episch erzählt und haben wenig Dialog. Häufig gibt Hardy philosophische Einstreuungen. Wie hier, so ist auch in A.P.B.E. und A.L. der Schauplatz sehr weit. Immerhin sind in dem ersteren Roman die Personen abschattiert. Elfriede, Knight, Smith treten hervor. Die andern Personen bleiben im Halbschatten. Schon U.G.T. hatte einen Fortschritt gebracht. Es ist ein Bild nach Holländer Art. Dies bedeutet im Gegensatz zu der raschen Aufeinanderfolge von Ereignissen in D.R. einen behaglichen Verlauf der Handlung. Über dem Ganzen liegt heitere Ruhe, die mit dem Schauplatz in dem kleinen Dörfchen Mellstock gegeben ist. In seiner Schlichtheit stellt dieser Roman wenig Ansprüche an die Handlungsführung. Aber Hardy hat damit seine Heimat für sein Romanwerk entdeckt, Er wendet sich diesem

wieder zu in F.M.C. Aber jetzt bringt er nicht mehr ein Bild, sondern Leben in Natur und Menschenwelt. Mit Recht betont Beach, daß dies wohl das Primäre gewesen ist. Hardy wollte in erster Linie das Landleben in seinem Kreislauf und all seinen Phasen zur Darstellung bringen. Eng damit verwoben ist die Geschichte weniger Menschen. Und schon hier geschieht eine Wendung zum Dramatischen. Im U.G.T. waren die Bauern im Hintergrund, geschaffen aus reiner Freude an diesen Gestalten, als Glieder des Chors und doch als Individuen, behaglich lebend, Anekdoten erzählend, ohne Einfluß auf die Handlung, aber mit zum Bild gehörig. Jetzt haben die Bauernfiguren eine selbständige Rolle, die Rolle, die sie von jetzt ab immer in Hardys Heimatromanen haben. Sie bilden auch hier eine Welt für sich, eine eigene soziale Schicht, das primitive Volk, das in der Tradition, im Heidentum und im Aberglauben verwurzelt ist und ein selbstgenügsames Leben führt ohne besondere Erschütterung, und das auch den geistig Schwachen duldet. (Th. Leaf, Chr. Cantle, J. Poorgrass.) Aber sie bilden gleichzeitig den Chor für die Ereignisse im Leben der Großen. In Warren's Malthouse ist der Ort ihrer Zusammenkünfte, wo alles verhandelt wird, was auf der Farm vor sich geht. Bei der Haferernte haben sie Zeit, in Abwesenheit der Herrin zusammenzustehen und ihr Kommentar zu den Geschehnissen abzugeben. Zur Wahrung der Einheit des Ortes erfahren wir, was Bathsheba in dieser Zeit treibt, aus dem äußerst humorvollen, mit feiner Spannungstechnik gegebenen Botenbericht des Cainy Ball. Im Wirtshaus in Bucks Head reden sie über church und chapel. Und J. Poorgrass greift hier sogar aktiv in die Handlung ein: weil er seine Pflicht versäumt, muß Fannys Leiche in Bathsebas Haus gebracht werden, und sie erfährt so das Geheimnis, das ihr erspart bleiben sollte.

Noch ist die Freude am Melodrama sehr stark. Auch wird die Handlung nicht konsequent durchgeführt. Wir erfahren nur noch, daß Boldwood begnadigt ist, nichts weiter.

Seine wahre dramatische Höhe erreichte Hardy erst mit R.N. Wenn wir das 6. Buch, die Aftercourses, außer Betracht lassen, die sicher ein unorganisches Anhängsel sind (s. II. Abschnitt, 2), so geben die fünf Bücher die fünf Akte des Dramas an.

I. The Three Women: Thomasin, Mrs. Yeobright, Eustacia. Wildeve steht zwischen Thomasin und Eustacia.

II. Arrival. Die Spannung scheint sich zu lösen durch die Ankunft Clyms.

III. Fascination. Die Lösung der Spannung erfolgt durch die Heirat Clyms mit Eustacia, Thomasins mit Wildeve; aber eine neue Spannung tut sich auf: zwischen Clym und Eustacia steht Mrs. Yeobright.

IV. The Closed Door. Tragischer Höhepunkt. Versöhnung zwischen Mutter und Sohn ist angebahnt und wird verhindert durch den tragischen Tod der Mutter.

V. The Discovery: Folgen von Eustacias Versäumnis. Entzweiung mit Clym. Ertrinken von Eustacia und Wildeve.

Beach weist darauf hin, wie auch die einzelnen Szenen der Akte durch die Einheit der Zeit zusammengehalten sind, und wie dadurch der ganze Roman eine ungeheure Konzentration erfährt, die verstärkt wird durch die monumentale Einheit des Orts. Diese bedeutet gleichzeitig eine Einheit der Tongebung, wie sie Hardy nur noch in W. erreicht hat. Nur ein Meister bringt es fertig, die Hochzeit von Sohn und Tochter ausschließlich durch die Fähigkeit der Intuition der Mutter zu schildern: Sie ist nicht mit zum Gottesdienst gegangen, sondern sitzt allein in ihrem Zimmer, erlebt aber dort die ganze Feierlichkeit so stark mit, als wäre sie dabei. „A domestic drama, for which the preparations were now being made a mile or two off, was but little less vividly present to her eyes than if enacted before her" (S. 268). Noch mehr: sie schaut sogar ahnend in die Zukunft: „O, it is a mistake! . . . And he will rue it some day und think of me." Wie die großen Dramatiker, die Hardy zum Vorbild nimmt, beginnt er seinen Roman auf dem Höhepunkt der Verwicklung. Was vorher geschah, wird rückblickend kurz berichtet oder im Dialog gegeben. Durch die Großartigkeit des Hintergrunds schafft Hardy zum erstenmal die neue Perspektive, die er in T.T. durch die Einbeziehung der Sternenwelten erreicht, und die das menschliche Geschehen, das an sich ein wichtiges Drama ist, als unbedeutend hinstellt und damit auch die Wucht der Tragik mildert [1]). Die dramatische Wirkung und Geschlossenheit wird dadurch erhöht, daß alle Ereignisse im Dialog dargestellt werden. Von Clyms Aufenthalt in Paris erfahren wir durch die Heidebauern, ebenso von den Reisen des Kapitäns Vye. Und ein Meisterstück des dramatischen Dialogs ist die Szene zwischen Mrs. Yeobright und dem Heideknaben, wo der Seelenzustand der gebrochenen Mutter ganz aus dem Gespräch hervorgeht, und der deshalb von einzigartiger dramatischer Kraft ist. Zum erstenmal ist hier die äußere Handlung dem inneren Vorgang untergeordnet. — An die Stelle des Geheimnisses zur Hervorrufung der Spannung (D.R.: Vorgeschichte Manstons, Mord) tritt jetzt die tragische Vorahnung und verhängnisvolle Vordeutung, die dramatischer und zugleich philosophisch begründet ist: „Whether Eustacia was to add one other to the list of those who love too hotly to love long and well, the forthcoming event was certainly a ready way of proving" (S. 257).

Venns Würfelspiel beruht auf einem Mißverständnis und hat unübersehbare Folgen: „it was an error which afterwards helped to cause more misfortune than treble the loss in money value would have done" (S. 292). Die Vorahnung kommenden Unglücks der Mrs. Yeobright bei der Hochzeit ihres Sohnes wurde oben erwähnt. (R. N. 268.)

Zur Entspannung von dieser Höhe folgen einige geringere Romane. T.M.

[1]) Über die Rolle, die die Heide in R.N. spielt siehe Abschnitt IV.

trägt wieder mehr den Bildcharakter von U.G.T. mit wenig Handlung und stark melodramatischen Zügen, sowie einer Reihe konventioneller Romanfiguren (miles gloriosus, Geizhals, Seemann, der beinahe Typus ist). Nur der Müller und Anne sind Eigenschöpfungen. A.L. ist ein Abenteuerroman nach Art von D.R. und T.T., verläßt ebenfalls die Einheit von Ort und Zeit und arbeitet mit coincidences, deren Folge erkünstelt scheint.

M.o.C., der nach vier Jahren folgt, ist wieder eine Spitzenleistung, wenn er auch vom gesamtkünstlerischen Standpunkt nicht ganz an R.N. heranreicht. Sicher ist er ein Fortschritt auf dem Wege zum Realismus. Die Ereignisse folgen einander Schlag auf Schlag. Ein Prolog: Henchard auf dem Weg zum Markt; Einkehr im Wirtshaus; Verkauf seiner Frau; Suchen nach ihr; Abstinenzgelübde. Dann folgt die eigentliche Geschichte nach einem Zeitraum von 18 Jahren. Aus dem armen Taglöhner ist er zum Bürgermeister geworden, hat sein Gelübde gehalten und sich dadurch jedermanns Achtung erworben. Mit der Ankunft seiner Frau Susan und ihrer Tochter Elizabeth und Farfraes ist der Auftakt zu einer raschen Folge von Ereignissen gegeben. Wenn Beach an die Filmtechnik erinnert, so ist dies richtig nach außen hin. Hardy selbst hat den Eindruck, als habe er diese Geschichte „damaged more recklessly as an artistic whole, in the interest of the newspaper in which it appeared serially, than perhaps any other of his novels" (F.E.H. I. S. 235). Er wollte in jeder Nummer ein neues Ereignis bringen und nennt seine damalige Schriftstellerei „mere journey work". Aber dabei spielt sich ein Drama ab, jetzt nicht mehr auf sichtbarem Schauplatz, sondern im Innern Henchards, ein Kampf mit seinem heißblütigen Charakter. Zuerst kämpft er noch an gegen Herrschsucht, Eifersucht, Neid, die an Farfraes Geschicklichkeit, Tüchtigkeit und Beliebtheit entstehen. Aber bald streckt er die Waffen und läßt seinen Leidenschaften die Zügel schießen. Dadurch schafft er sich etappenweise seinen Untergang. Dies ist geschildert ohne große psychologische Vertiefung, aber voll Wirklichkeitstreue und in konzentrierter Knappheit und Objektivität.

Diese Methode der Darstellung bildhafter Momente ist verlassen in W., das auch nicht die dramatische Höhe von R.N. erreicht. Wie in F.M.C. der Rhythmus des Landlebens, so ist es hier die Poesie des Waldlandes, die mit verwoben ist in die Handlung, die sich in dem weltfernen Hintock abspielt „outside the gates of the world". Es fehlt dem Stück nicht an sophokleischer Einheit und Größe, es fehlt auch nicht die Konzentration der Leidenschaften, wie sie in R.N. und später dann in J.O. vorhanden ist, oder die heroische Größe von Eustacia und Clym, obwohl Grace sehr stark an Clym erinnert. Wie dieser kehrt sie zurück von der Stätte der Bildung in die schlichte Heimat des Waldes mit ihren naturnahen Bewohnern. Und wie dieser ist sie bald wieder heimisch unter ihnen (Rückkehr nach der Hochzeitsreise). Ihr zur Seite steht Fitzpiers, der Sensualist mit wissenschaftlicher Bildung, der sich wie Wildeve nicht wohl fühlt in dieser Einsamkeit und sozialen Isoliert-

heit und dabei in Mrs. Charmond eine Genossin findet. Aber „the woman is an idle sentimentalist, the man a fanciful Platonist, sensualist and a snob" (Beach). Beide sind keiner tieferen Leidenschaften fähig. Die beiden einzigen, bei denen die wahre Liebe da ist, Marty und Giles, drücken sie in sich hinein, und es ist hier wie nachher bei Tess, daß die beiden Menschen, die zusammengehören, nicht zusammenfinden.

Mit M.o.C. gemein haben die W. den einzigartig objektiven Stil, der sich hier zum letztenmal findet und dem Stück seine Geschlossenheit gibt. Aber Beach weist darauf hin, daß sich oft mitten in einem Kapitel willkürliche Übergänge finden und der Gegenstand des Interesses dauernd wechselt, und auf das Vermeiden des Dialogs und der Scheidung zwischen größeren und kleineren Ereignissen. Letzteres ist sicher ein Zeichen von zunehmendem Realismus.

Das nächste Meisterwerk (T.d.U.) ist von erstaunlicher Einfachheit: Thema ist das Schicksal eines unschuldigen, unwissenden Naturkindes. Sein Leben ist ein Drama im Kampf gegen einen doppelten Gegner: Ein seelischer Kampf spielt sich in der Brust der Helden ab zwischen Leidenschaft und Gewissen („two ardent hearts against one poor little conscience" S. 228); er füllt nur eine Episode. Das ganze Leben lang dauert der Kampf gegen die soziale Konvention, die den Unschuldigen wider Willen schuldig werden läßt und ihn dann der Pein überläßt. Auch hier findet sich wie in M.o.C. zuerst ein Vorspiel: Tess wird schuldig — durch Unwissenheit. Dann folgt ein Idyll nach zweijährigem Aufenthalt an ihrem Heimatort, wo sie durch das Gerede der Leute unmöglich wird, auf der Milchfarm fernab von der Heimat. Ein neuer Anfang scheint möglich. Aber mit der Gestalt Angel Clares ist der Keim zur Tragik gegeben. Langsam, mit der Erntezeit, reift in beiden die Liebe heran „converging under an unresistible law' (S. 167). Sobald Tess sich dieser Liebe bewußt wird, kämpft sie dagegen an — vergebens. Ein Geständnis ihrer Vergangenheit könnte eine Lösung der inneren Spannung bringen. Äußere Hindernisse (der Brief verfehlt sein Ziel) und innere Hemmungen (her instinkt of self-preservation was stronger than her candour S. 244) stehen dem entgegen. Der Hochzeitstag bringt die Katastrophe. Für Tess beginnt nun eine lange Zeit der Buße — the woman pays —, in der ihre ganze innere Größe sich offenbart. Mehr als bisher steht hier der Charakter im Vordergrund und gewinnt von Anfang an unser Hauptinteresse und Mitgefühl.

Es ist hier keine Einhaltung der dramatischen Einheiten nötig, da das Drama auf ganz anderer Ebene sich abspielt. Wie in D.R. tritt Hardy aus seiner Objektivität heraus, aber nicht, um wie dort im Einklang mit dem Leben stehende Äußerungen zu geben, die losgelöst von der Handlung dastehen und deshalb störend wirken, sondern um die Erlebnisse seiner Heldin mit seiner Sympathie zu begleiten und sie gegen Anklagen zu verteidigen. Ihre Unwissenheit trieb sie in die Schuld hinein. Deshalb ist sie nicht ver-

antwortlich für ihr Schicksal. An Stelle der Worte Edgars, die als Motto über M.o.C. gesetzt werden könnten, stehen jetzt die Worte Glosters im Vorwort:

„As flys to wanton boys are we to gods
They kill us for their sport".

Und wie in R.N. die Perspektive der unendlichen Heide, in T.T. des Sternenuniversums, so dient hier die Perspektive der großen Zeitläufte, durch Stonehenge versinnbildlicht, zur Entspannung. Da ist der Mensch plötzlich nicht mehr Zentrum des Geschehens, sondern ein kleines Glied im Kosmos, und damit ist auch seine Tragik in ein anderes Licht gestellt. Natur, Weltall, Weltgeschichte gehen ewig weiter ihren unabänderlichen Gang, auch wenn der Mensch daran zerbricht.

Einen letzten Schritt bringt Jude, eine Intensität und Einseitigkeit, die Wahrheit zu sagen, die bei Hardy einzigartig ist. Die Handlungsführung ist von mathematischer Symmetrie und ganz auf Gegensätze abgestimmt: „Of course the book is all contrasts — or was meant to be in its original conception: Sue and her heathen gods set against Jude's reading the Greek testament, Christminster academical, Christminster in the slums; Jude the saint, Jude the sinner; Sue the pagan, Sue the saint; marriage, no marriage usw. usw." (F.E.H. II 42). Und Hardy schreibt am 10. November in einem Brief an Swinburne: It required an artist to see that the plot is almost geometrically constructed — I ought not to say constructed, for beyond a certain point, the characters necessitated it, and I simply let it come" (F.E.H. II 40). Es fehlt der poetische Hintergrund von Wessex, der Heroismus in Charakteren und Handlung. Hardy gibt nackte Wirklichkeit, die an Naturalismus grenzt. Allerdings fehlt es auch hier nicht an coincidences und Unwahrscheinlichkeiten: das Auftauchen Arabellas in jedem kritischen Augenblick; ihre Entfernung nach Australien oder London, wenn sie nicht mehr nötig ist. Aber die äußere Handlung tritt fast ganz zurück gegenüber dem psychologischen Eindringen in die Seele der Hauptpersonen und ihr Ankämpfen gegen die soziale Konvention einer erstarrten, gedankenlosen Gesellschaft, wie sie sich besonders in ihrem Verhalten zur Ehe zeigt. Sicher ist hier die philosophische Idee das Primäre. Hardy tritt zwar nicht auf mit subjektiv philosophischem Kommentar wie in D.R. oder in künstlerisch berechtigter Weise bei Tess, aber die ganze Geschichte macht den Eindruck, als seien die Personen nur um der Idee willen da und deshalb blaß, Gebilde der Phantasie, nicht nach lebenden Modellen gezeichnet wie die Personen seiner früheren Romane. Hardy verwehrt sich gegen die Auffassung, als sei der Roman ein Manifest über die Heiratsfrage, „seeing that it is concerned first with the labours of a poor student to get a University degree, and secondly with the tragic issues of two bad marriages, owing in the main to a doom or curse of hereditary temperament peculiar to the family of the parties" (S. 40). Und im Roman bezeichnet er sich selbst als „chronicler of moods

and deeds", der es nicht nötig hat, „to express his personal views upon the grave controversy above given" (J.O. S. 362). Hardy macht sich auch frei von jeder Konzession an das Publikum, von jeder romantischen Konvention, was sexuelle Fragen anbelangt, wie es vor ihm keiner gewagt hatte.

Geht so die Entwicklung in Hardys Romanen im Sinne einer stärkeren Betonung der Charaktere und der Wirklichkeit, aus der sie herauswachsen, so muß diese auch in den Charakteren selbst und in der Charakteristik zum Ausdruck kommen.

5. Charaktere und Charakteristik.

In den „Novels of Ingenuity" kann man kaum von Charakteren reden; denn die Personen sind Puppen in der Hand des Zufalls oder des Schicksals. Wo in den ersten Romanen Charaktere auftreten, sind diese starr und machen keine Entwicklung durch (über Paula Power in A.L. I S. 54). Sie stehen von Anfang an fertig vor uns und reiben sich mit ihrem So-Sein an einander: Elfriede, in A.P.B.E., ist am Schluß des Romans dieselbe, die sie im Anfang war, gebrechlich und zart, deshalb leicht von den Umständen zu überwinden, aber auch noch ebenso unbeständig und halbwahr wie im Anfang.

„A violet in the youth of primy nature,
Forward, not permanent, sweet, not lasting
The perfume and suppliance of a minute,
No more" (Motto).

In Bathsheba zeichnet er zum erstenmal eine Frau, die dem Manne selbständig und ebenbürtig gegenübersteht. Dies wird schon äußerlich zum Ausdruck gebracht: Oak bringt ihr den verlorenen Hut zurück; sie rettet ihn vor dem Erstickungstod in seiner Schäferhütte. Selbständig steht sie ihrer Farm vor, nicht nur befehlend, sondern selbst Hand anlegend, wo Hilfe not ist. Als einzige Frau nimmt sie teil am Kornmarkt und kann sich wohl sehen lassen unter den Landarbeitern ihrer Umgebung. Ihr sicheres Auftreten flößt Achtung ein. Bei dem Unwetter, als ihr Gemahl Troy ein bacchanalisches Fest feiert, tritt sie ebenbürtig an Oaks Seite und hält aus. Zwar fällt sie auf die Schmeicheleien Troys herein und verschuldet so einen Teil ihrer Tragik. Auch ist sie eitel wie ihre Vorgängerin Fancy Day und Elfriede. Aber es gilt bis zum Schluß: „She was of the stuff of which great men's mothers are made". Der schwere Schlag, der sie trifft, als sie das wahre Wesen des Mannes erkennt, an den sie sich gekettet hat, kann sie nicht vernichten: „It is only women with no pride in them who run away from their husbands. Stand your ground and be cut into pieces. That's what I'm going to do" (S. 359).

Ebenso bleibt Oak der, der er schon im Anfang ist: der schlichte Bauer, voller Sorgfalt gegen alle Lebewesen, unveränderlich treu in seiner Liebe,

so oft Bathsheba ihn auch zurückstößt, stets bereit, wo es etwas zu helfen gilt, und nicht ohne mannhaften Stolz.

In R.N. führt diese Unveränderlichkeit der Charaktere die Tragik herbei. Scharf und kantig stehen die Individuen gegen einander, und weil sie einander nicht abschleifen, gehen sie an einander zugrunde: Eustacia ist „das Rohmaterial einer Gottheit", nach außen schüchtern und feig, nach innen rebellisch, und egoistisch in ihren Wünschen und Idealen, an denen sie eigensinnig festhält. Ihre Unaufrichtigkeit und ihr trotziger Stolz bringen sie zum Scheitern. Ihr gegenüber steht Clym, unerbittlich an seinen Grundsätzen festhaltend. So kann er hart und unnachgiebig sein, wenn ihn auch bald darauf die Reue packt. In seiner Verblendung ist ihm ebensowenig wie Eustacia eine Einfühlung in andere möglich. So kommt es zum Bruch mit seiner Mutter, die selbst diese Starrheit des Charakters besitzt. So versäumt er auch die Gelegenheit zur Versöhnung mit seiner Frau, als sie zerknirscht vor ihm am Boden liegt. Seine Reue kommt zu spät.

Eine geringe Wandlung macht Henchard durch. Er zieht zwar am Schluß seines Lebens wieder ebenso arm seine Straße, wie er gekommen war. Sein Gang ist noch der gleiche, seine Haltung dieselbe. Aber unter dem Einfluß äußerer Umstände ist er in seinem Herzen doch ein anderer geworden: „Solitude and sadness had so emolliated Henchard that he now feared circumstances he would formerly have scorned" (S. 393). Sein Starrsinn ist gebrochen, aber auch sein Selbstvertrauen. Reumütig kehrt er zum Haus der Tochter zurück, um ihr ein Sühngeschenk zu bringen zu ihrer Hochzeit und um Vergebung zu bitten, — er, der stolze mayor von vor 20 Jahren. Und als er ohne Trost wieder auf die Heide zieht, ist er ein gebrochener Mann. Seine Selbstverurteilung ist auf die Spitze getrieben. Davon zeugt sein Testament. Er will „That Elizabeth-Jane Farfrae be not told of my death, or made to grieve on account of me.

'& that I be not bury'd in consecrated ground.
'& that no sexton be asked to toll the bell.
'& that nobody is wished to see my dead body.
'& that no mourners walk behind me at my funeral.
'& that no flours be planted on my grave.
'& that no man remember me.
'To this I put my name" (S. 404).

Stärker ist die Charakterentwicklung bei Tess. Wir erleben es mit, wie sie aufwächst in den Bindungen ihrer Familie und Umgebung, wie sie aber allmählich sich frei macht und ihren eigenen Weg geht, den Weg der Pflichterfüllung, wie sie unter dem Einfluß Clare's sich wandelt und ganz allmählich sich seine Ausdrucksweise, seine Gedanken, seine Interessenkreise zu eigen macht, so daß sie noch nach langer Zeit Alec die Gedanken ihres Mannes vortragen kann. Was zuerst nur von außen an sie herangetragen

wurde, das wird ihr innerster Besitz. Frei von den Vorurteilen der Gesellschaft geht sie in den Tod.

J.O. ist der einzige psychologische Roman Hardys und bringt eine Entwicklung seiner Charaktere, soweit diese überhaupt lebensvolle Figuren sind. Jude, der als Kind keiner Schnecke etwas zu leide tun kann, wird unter dem Einfluß der rohen Arabella doch so weit gebracht, daß er selbst ein Schwein schlachtet, wenn auch mit Widerwillen. Unter dem Einfluß von Sue und der Umgebung der Universitätsstadt wird er emporgeläutert zu einer platonischen Liebe, löst sich von Wissenschaft und Kirche, weil er seiner Liebe alles opfert, sinkt aber zuletzt im Banne Arabellas wieder zurück in das Triebleben und die Trunksucht seiner ersten Zeit der Ehe und stirbt als einer, der den Glauben an seine Ideale verloren hat.

Sues Entwicklung geht anders. Sie begegnet uns gleich als die emanzipierte Frau, die sich von der christlichen Religion weg dem Hellenismus zugewandt hat. In Fragen der Liebe und Ehe hat sie sich frei gemacht von der Konvention und den Urteilen der Menge. Sie braucht kein sakramentales Band, um in Gemeinschaft mit dem Geliebten zu leben. Ihr sexueller Instinkt ist gesund, aber ungewöhnlich schwach; obwohl sie von Jude Kinder hat, ist ihre Beziehung zu ihm nicht enger geworden. Aber gerade dies dient dazu, seine Leidenschaft bis ans Ende wachzuhalten. Unter dem Druck der Verhältnisse und der Gesellschaft, die diese Freiheit nicht aufkommen läßt, kehrt sie zu den alten Ordnungen der Gesellschaft und Kirche zurück, die für das Neue noch nicht reif sind.

Es ist interessant, unter dem Gesichtspunkt der Entwicklung die Art zu studieren, wie Hardy seine Person charakterisiert. Sie ändert sich auf eine doppelte Weise: es ist klar, daß die Mittel zur Charakterisierung in den Händen des Dramatikers andere sind als die seiner ersten und letzten Romane; gleichzeitig damit geht eine andere Entwicklung, die von der physiologischen Darstellung zur psychologischen führt.

Seine ersten Personenbeschreibungen sind Porträts oder nach Forsters Bezeichnung „flat characters". In D.R. sind es noch ganz wenige. Hier ist die Zeichnung schemenhaft, weil der Nachdruck auf der Handlung liegt: Flat characters in D.R.: „Graye was handsome, frank and gentle. He had a quality of thought which, exercised on homeliness, was humour; on nature, picturesqueness; on abstractions, poetry. Being, as a rule, broadcast, it was all three." (D.R. 1.) Cytherea: „Her face was exceedingly attractive, though artistically less perfect than her figure, which approached unusually near to the standard of faultlessness. But even this feature of hers yielded the palm to the gracefulness of her movement, which was fascinating and delightful to an extreme degree . . . Motion was her speciality, whether shown on its most extended scale of bodily progression, or minutely, as in the uplifting of her eyelids, the bending of her fingers, the pouting of her lip. The carriage of her head — motion within motion — a glide upon a

glide — was as delicate as that of a magnetic needle." Es folgt noch eine Farbwirkung von Haar und Augen (s. S. 48), und schließlich streckt der Dichter überhaupt die Waffen: eine vollkommene Schilderung zu geben wäre so schwierig „as to appreciate the effect of a full chord of music by piping the notes in succession." U.G.T. ist voll davon: William Dewy hat „no character in particular". Ein bis zwei Züge genügen, um den schwachsinnigen Mann zu charakterisieren: „If they saw him just after losing a shilling or half-a-crown, or accidentaly letting fall a piece of crockery, they thought 'There's that poor weak-minded man Dewy again! Ah! he'll never do much in the world either'." (S. 19.) Und da ist der alte James: ‚his stooping figure formed a well-illumined picture as he passed towards the fire-place" (ebd.) Dann wird er geschildert in seinem steifen Maurersanzug, die Falten voll Stein- und Mörtelstaub, mit vorstehenden Seitentaschen, in denen er seine Vorräte an Salz, Butter, Zucker, Pfeffer und Tee mit sich trägt, den Werkzeugkorb mit Brot, Käse und Fleisch auf dem Rücken. Dem eifrigen Mellstock Quire erscheint die neue Schullehrerin beim abendlichen Ständchen „framed as a picture by the window architrave" (S. 36).

Dieselbe bildhafte Schau bringt F.M.C.: Oak beobachtet Bathsheba auf ihrem Möbelwagen, wie sie sich im Spiegel besieht, die helle Morgensonne auf dem roten Jäckchen, dem klaren Gesicht, den schwarzen Haaren, umgeben von Myrten, Kakteen, Geranien. „The picture was a delicate one" (S. 5). Oder ein Bild, das an Meredith's Poesie erinnert: Bathsheba saw the farmer by the gate when he was overhung by a willow-tree in full bloom" (S. 139). — Hardy liebt es auch, seine Personen durch physiologische Einzelheiten zu zeichnen. Da ist die köstliche Szene mit Fancys Schuh: „a very pretty boot it was. A character, in fact . . . Show me a man's foot, and I'll tell you that man's heart" (S. 23, 25). Oft tritt zu dem Bildcharakter Geste, Bewegung: Schon das Auftreten der Glieder des Bauernchors zeigt diese Methode. Diese fünf Männer werden charakterisiert durch die „shuffling, halting irregular footsteps of various kinds," die sich bald einzeln aus dem Zusammenhang lösen gleichzeitig mit dem Vorrücken der Männer „against the sky in flat outlines which suggested some processional design on Greek or Etruscan pottery". Besonders treffend ist so der Schwachsinnige Thomas Leaf geschildert als „a weak lath-like form trotting and stumbling along with one shoulder forward and his head inclined to the left, his arms dangling nervelessly in the wind as if they were empty sleeves" (S. 6).

Hardy hat eine Vorliebe für das Halbdunkel. So sitzen die alten Bauern im spärlich erleuchteten Malthouse, so daß man nur die Schatten der unregelmäßigen Gesichter sieht und die Bauern lediglich an ihren verschiedenen Stimmen unterscheiden kann.

Was seither Ruhe war, wird in R.N. Bewegung. Da erscheint die „sky-backed pantomime of silhouettes", und da ist vor allem die meisterhafte, dramatisch gesteigerte Schilderung von Eustacia selbst. Zuerst erscheint sie

im Dunkel der Nacht als „figure against the sky": „That she was tall and straight in build, that she was ladylike in her movements, was all that could be learnt of her just now" (S. 61). Nach einiger Zeit „a profile was visible against the dull monochrome of cloud around her; and it was as though side shadows from the features of Sappho and Mrs. Siddons had converged upwards from the tomb to form an image like neither but suggesting both". Das ruhige Bild genügt nicht mehr: „In respect of character a face may make certain admissions by its outline; but it fully confesses only in its changes. So much is this the case that what is called the play of the features often helps more in understanding a man or woman than the earnest labours of all the other members together" (S. 64). Das Äußere erlaubt Schlüsse auf den Charakter eines Menschen. Schönheit ist selten. Der Ausdruck ist die Hauptsache: „The observer's eye was arrested, not by his face as a picture, but by his face as a page; not by what it was, but by what it recorded" (S. 206).

In M.o.C. sind all diese Methoden kombiniert: Henchard „showed in profile a facial angle so slightly inclined as to be almost perpendicular". Es folgt eine genaue Schilderung seiner Kleidung bis auf den Weidenkorb, den er auf dem Rücken trägt: He wore a short jacket of brown corduroy, newer than the remainder of his suit, which was a fustian waistcoat with white horn buttons, breeches of the same, tanned leggings, and a straw hat overlaid with black glazed canvas. At his back he carried by a looped strap a rush basket, from which protruded at one end the crutch of a hay-knife, a wimble for hay-bonds being also visible in the aperture. Aber gleichzeitig ist er in Bewegung. „His measured springless walk was the walk of the skilled countryman as distinct from the desultory shamble of the general labourer; while in the turn and plant of each foot there was, further, a dogged and cynical indifference, personal to himself, showing its presence even in the regularly interchanging fustian folds, now in the left leg, now in the right, as he paced along" (S. 1/2).

Erst mit Tess und noch mehr in J.O. tritt die physische Beschreibung zurück. Hardy bringt keine komplizierte Seelenanalyse wie Meredith. Aber er gibt auch nicht einfach eine trockene Aufzählung nach Art der Naturalisten. Er wählt aus. Und gerade in dieser Fähigkeit der Auswahl und der Abschattierung nach der Wichtigkeit der Personen liegt das Geheimnis seiner Kunst. Selten gibt er vollständige Beschreibungen wie bei Oak, Troy, Eustacia.

Schon von Anfang an wird seine Fähigkeit als Dramatiker offenbar in der Art, wie er seine Charaktere einführt, selbst in Bildern wie in U.G.T. Ganz allmählich weiß er unser Interesse auf die Hauptpersonen zu lenken. Fancy Day lernen wir zuerst aus dem Gespräch des Chores, dann als Silhouette hinter dem Fensterrahmen kennen, und danach erst tritt sie selbst auf. — In einzigartiger Weise gesteigert findet sich diese Methode in R.N. Wie

Gespenster ziehen zunächst zwei schattenhafte Figuren über die nächtliche Heide. Sonst ist nichts zu erblicken als ein ragender Hügel und darauf eine regungslose Gestalt. Allmählich kommt Bewegung in sie. Sie verschwindet. Statt ihrer erscheinen huschende Gestalten, die ein bonfire anzünden. So führt Hardy die Personen ein. Noch einmal erscheint Eustacia zuerst in der Dunkelheit, dann im Profil. Es folgen kurze Äußerungen: „the first . . . had expressed anxiety; the second . . . impatience, the present one was one of triumphant pleasure". Dies geschieht, als „the contour of a man became dimly visible against the low-reaching sky over the valley" (S. 71). Erst das 7. Kapitel bringt eine ausführliche Beschreibung Eustacias. — Clym wird zuerst eingeführt durch das Gespräch der Bauern. Dieselbe Technik zeigt sich systematisch bei der Einführung von Grace in W.: Vom transzendentalen Standpunkt aus sie zu beschreiben, ist unmöglich. So beschreibt er sie zuerst allgemein: „Sometimes beautiful, at other times not beautiful, according to the state of her health and spirit". Es folgt die körperliche Beschreibung und Kleidung, aber was so zu sehen ist, ist wenig: „The woman herself was a conjectural creature who had little to do with the outlines presented to Sherton's eyes; a shape in the gloom, whose true quality could only be approximated by putting together a movement now and a glance then, in that patient attention which nothing but watchful loving-kindness ever troubles to give" (S. 44, 45). Das ist der Schlüssel zu Hardys Charakterschilderung. So wie wir die Personen im Leben kennen lernen, stellt Hardy sie dem Leser vor. Deshalb führt er sie oft handelnd oder durch das Gespräch anderer ein. Deshalb lernen wir sie erst allmählich kennen, meist ausgehend von der äußeren Erscheinung.

6. Hardy als Architekt.

Wenn hier von der bildhaften Charakteristik, der eingehenden physiologischen Darstellung und der Geschlossenheit der Komposition in seinen besten Werken die Rede ist, so darf dabei nicht vergessen werden, daß Hardy Architekt ist und als solcher die Form besonders hoch stellt. Er schreibt im P.R.F.: „There is an aesthetic training insensibly given by familiarity with a story which, presenting, nothing exceptional in other respects has the merit of being well and artistically constructed. To a masterpiece of story, there appertains a beauty of shape no less than to a masterpiece in pictorial or plastic art" (Life and Art by Ernest Brenneke. New York 1925. S. 68). Ein Streben nach dieser Schönheit der Form für den Roman zieht sich durch sein ganzes Werk hindurch, und in seinen größeren Werken hat er sie erreicht. Es wäre ein vergebliches Unterfangen, durch Aufzählung einzelner Momente einen Eindruck von dieser Formschönheit seiner Meisterstücke geben zu wollen. Diesen kann nur das Kunstwerk selbst übermitteln, da gerade in der einzigartigen Harmonie von Form und Idee, von Gehalt

und Gestaltung, die volle Wirkung liegt. Deshalb kann das Folgende nur ein schwacher Hinweis sein auf die Elemente, die in den Frühwerken sich noch vereinzelt finden und dort oft übertrieben sind, in den Spitzenleistungen aber eine einheitliche monumentale Wirkung erzielen.

Wie bei der Charakteristik seiner Personen geht auch bei seinen Szenenbildern die Entwicklung vom Porträt zur Statue. In D.R. gibt er ein eingerahmtes Bild: „Round the conical stonework rose a cage of scaffolding against the blue sky, and upon this stood five men . . . an illuminated miniature" (S. 10). U.G.T. hat eine Menge reizender lichtvoller Genrebilder. Statt dessen steht im Eingang von R.N. ein Monument: „Above the plain rose the hill, above the hill rose the barrow, and above the barrow rose the figure. Above the figure was nothing that could be mapped elsewhere than on a celestial globe.

Such a perfect, delicate, and necessary finish did the figure give to the dark pile of hills that it seemed to be the only obvious justification of their outline. Without it, there was the dome without the lantern; with it the architectural demands of the mass were satisfied . . . Looking at this or that member of the group was not observing a complete thing, but a fraction of a thing" (S. 14/15). Der ganzen Atmosphäre entsprechend liegt über dem Bild des würfelnden Wildeve mit Venn Rembrandtsches Halbdunkel, und die zwei Frauen Tess und Marian auf dem öden, weiten Rübenfeld erinnern wenig an die Genrebilder der Frühzeit: „The field was a complexion without features, as if a face, from chin to brow, should be only an expanse of skin. The sky wore in another colour the same likeness: a white vacuity of countenance with the lineaments gone. So these two upper and nether visages confronted each other all day long, the white face looking down on the brown face, and the brown face looking up at the white face, without anything standing between them, but the two girls grawling over the surface of the former like flies" (S. 365/6).

Gerne kehrt er am Ende seines Romans zu dem Anfangsbild zurück und erhöht dadurch die Geschlossenheit: So bringt R.N. noch einmal den Hügel und darauf eine leblose Figur, wie Eustacia zwei Jahre vorher auf dem einsamen Hügel gestanden war. Diesmal ist die Gestalt Clym, zu seinen Füßen die einfachen Heidebewohner, die seiner Predigt lauschen. Auf denselben Zug in M.o.C. wurde in anderem Zusammenhang hingewiesen. W. leitet ein mit Marty bei der Pflege ihres Vaters, im Herzen die Liebe zu Giles. Sie bleibt als letzte auf dem Platz am Grabe von Giles, dem sie allein die Treue hält.

Auf Schritt und Tritt treffen wir auch in Hardys Ausdrucksweise die Spur des Architekten. Aus seiner beruflichen Erfahrungswelt stammen seine Vergleiche: „The sky was a zinc-coloured archivault of immovable cloud" (T.T. S. 75) oder „The dense trees of the avenue rendered the road dark as a tunnel" (M.o.C. S. 32). „The spiky points of the firtrees behind the house

rose into the sky like the turrets and pinnacles of an abbey" (R.N. S. 440). Komisch und fast banal wirken Vergleiche wie in T.M.: „The night wind blowing through Simon Burden's few teeth as through the ruins of Stonehenge" (S. 230). — Henchard erscheint „with his mouth firmly set, in the squareness of his jaw, and the verticality of his profile being unduly marked" (M.o.C. S. 327). Der Ameisenhaufen in R.N. sieht sich an „wie die Straße einer Stadt, gesehen von der Spitze eines Turmes" (S. 358). Und den Wechsel des Aussehens der Bäume vom Herbst zum Winter beschreibt er in architektonischen Bildern: „Angles were taking the place of curves, and reticulations of surfaces — a change constituting a sudden lapse from the ornate to the primitive on Nature's canvas" (W. 61). Sogar abstrakte Begriffe macht er in dieser Weise anschaulich: „That hour had been looming out all the day in his forward perspective like an important edifice on a dull plain" (W. S. 43).

Wenn es in Hardys ersten Romanen wimmelt von architektonischen Fachausdrücken, so läßt sich im Laufe seiner Entwicklung eine Beschränkung feststellen. Wo er später alte Bilder, Künstler, Gelehrte zum Vergleich herbeizieht, so geschieht dies, um eine besondere Wirkung damit zu erzielen, während es früher vorwiegend aus reiner Freude an der Gelehrsamkeit geschah. Äußerst wirkungsvoll ist die Stelle, die Eustacias Flucht einleitet: „It was a night which led the traveller's thoughts instinctively to dwell on nocturnal scenes of disaster in the chronicles of the world, on all that is terrible and dark in history and legend — the last plague of Egypt, the destruction of Sennacherib's host, the agony in Gethsemane" (R.N. S. 441). Als Thomasin mit ihrem Kind durch die Regennacht schritt, war ihre Verteidigung unmöglich, weil „individual drops stuck into her like the arrows into St. Sebastian" (S. 453). Das Bild in dem Wirtshaus in J.O. von Samson und Delila (S. 52 und 83) hat symbolische Bedeutung: Wenn ein Mann von übermenschlicher Kraft wie Samson von einem Weib bezwungen wurde, wie viel eher er, der unerfahrene, idealistische junge Mann!

Wo Hardy bei seiner Umarbeit „from serial to novel" literarische Stellen hinzufügt, geschieht es unverkennbar in ähnlichem Sinn: „In the latter quarter of each year cattle were at once the mainstay and the terror of families about Casterbridge and its neighbourhood, 'where breeding was carried on with Abrahamic success'." (M.o.C. S. 246) [1]). All dies geschieht wohl aus dem Bestreben heraus, dem Leser genau den Eindruck zu vermitteln, den der Autor selbst hat. Aus demselben Grund gebraucht er alte Wessexwörter: „They are understood and used by educated people. And if they supply a want in the language — if they express an idea which cannot otherwise be so accuratly or so briefly expressed — why may not one attempt to preserve them?" (Archer, Real Conv.). Hardys überaus große

[1]) Weitere Beispiele bei M.E. Chase S. 58.

Empfänglichkeit für Sinneseindrücke aller Art zeigt sich schon in den ersten Anfängen seines Romanschaffens. Bereits in D.R. gibt er eine Schilderung des Kanals, die an die Kunst der Präraffaeliten erinnert (S. 28) und vertieft dann noch den visuellen Eindruck durch eine Skala von Tönen.

Cytherea sitzt eines Abends am geöffneten Fenster, „leant out upon the sill like another Blessed Damozel" und schaut in eine ganze Farbenfülle von Blumen hinein (S. 74).

Als Cytherea ihre neue Herrin zum erstenmal aufsucht, erscheint diese im flutenden Sonnenlicht, welches „partly refracted through the crimson curtains of the window, and hightened by reflections from the crimson-flock paper which covered the walls, and a carpet on the floor of the same tint, shone with a burning glow round the form of a lady standing close to Cythereas front . . ." In anderer Beleuchtung erscheint sie „lit up by the secondary and softer light that was reflected from the varnished panels of the door." Der warme Orangeton, der beide am Fenster umfließt, „added to Cythereas face a voluptiousness which youth and a simple life had not yet allowed to express itself there ordinarily; whilst in the elder lady's face it reduced the customary expression, which might have been called sternness, if not harshness, to grandeur, and warmed her decaying complexion with much of the youthful richness it plainly had once possessed (S. 61/62). Wo er mit den gewöhnlichen Darstellungsmitteln für Farben und Töne nicht ausreicht, da greift er zur Synästhesie: auf dem Feld in T.d.U. steht die „turnipslicing machine whose bright blue hue of new paint seemed almost vocal in the otherwise subdued scene" (S.404).

Wenn Hardy im Vorwort zu W. die Worte von Gibbons programmatisch anführt: „'the duty of an historian does not call upon him to interpose his private judgment in this nice and important controversy'." (Preface), so gilt dies nur für seine Romane aus jener Zeit. Vorher sind subjektive Einschiebsel nicht selten.

In Desperate Remedies finden sich auf jeder Seite lange, oft wenig übersichtliche Sätze abstrakter, lehrhafter Art: „Of all the ingenuous and cruel satires that from the beginning till now have been struck like the knives into womankind, surely there ist not one so lacerating to them, and to us who love them, as the trite old fact that the most wretched of men can, in a twinkling, find a wife ready to be more wretched still for the sake of his company." (D.R. 366) — „Many of these women who own to no moral code show considerable magnanimity when they see people in trouble. To act right simply because it is one's duty is proper; but a good action which is the result of no law of reflection shines more than any" (D.R. 435). Neben derartigen Tiraden folgt dann plötzlich Telegrammstil: A quarter to eight: Miss Aldcliffe's bell — rather earlier than usual. Die Tatsache unvermittelten Zusammentreffens zwischen Cytherea und Springrove in der Kirche wird von hochtrabender Rhetorik begleitet: „It is at such

moments as these, when a sensitive nature writhes under the conception that its most cherished emotions have been treated with contumely that the spheredescended Maid, Music, friend of Pleasure at other times, becomes a positive enemy — racking, bewildering, unrelenting" (S. 251). S. 231 erfolgt plötzlich Rede und Gegenrede wie bei einem Drama. Gelehrte Anspielungen können in Menge aufgestellt werden. So sieht Hardys Frühstil aus. Alles macht noch den Eindruck des Experiments. Und all diese Züge kehren wieder in den Romanen, die in Eile zur Befriedigung des Publikums hingeschrieben sind. (A.L., Tr.M. ist im Plauderton geschrieben.) In U.G.T. fehlt die Belastung mit Gelehrsamkeit ganz, und die Hauptromane der mittleren Epoche sind fast ganz frei von den Schwächen des Hardy'schen Jugendstils. So geht die Entwicklung vom weitschweifigen, oft überladenen, umständlichen Stil zur knappen, bildhaften, präzisen, objektiven Formulierung in M.o.C., W., T.d.U. Aber hier bahnt sich schon der Altersstil an, der in J.O. stark zum Vorschein kommt. Hier tritt die Plastik der Bilder und Worte zurück gegenüber einem farbloseren Stil, der mit der Zunahme seiner philosophischen Interessen zusammenhängt, und es finden sich Bildungen wie safe-your-own-soul-ism, my dear-that-was, our two-in-oneness, die wir vom künstlerischen Standpunkt aus bedauern. Wie weit er in der Abstraktion gehen kann, zeigt eine Stelle aus Tess bei Auszug der Familie aus der alten Heimat: „The group forming a picture of honest beauty flanked by innocence, and backed by simple-souled vanity" (S. 60). Und den philosophisch beschwerten Stil zeigt ein Zitat aus Judes Eheleben: „Their lives were ruined he thought; ruined by the fundamental error of their matrimonial union: that of having based a permanent contract on a temporary feeling which had no necessary connection with affinities that alone render a life-long comradeship tolerable" (S. 81).

Im Ganzen läßt sich sagen, daß Hardy sich bewußt eine große Freiheit des Stils bewahrt: „The whole secret of a living style and the difference between it and a dead style lies in not having too much style being, in fact, a little careless, or rather seeming to be, here and there:

A sweet disorder, in the dress . . .
A careless shoe-string, in whose tie
I see a wild civility,
Do more bewitch me than when art
Is too precise in every part." (F.E.H. I, S. 138)

7. Hardys Romantheorie.

Der Methode Hardys liegt ein bewußtes künstlerisches Wollen, aber auch ein eingeborenes und durch seinen Beruf erhöhtes Talent zugrunde, nämlich die außerordentlich scharfe und liebevolle Beobachtungsgabe, die schon aus seinen früheren Tagebuchäußerungen spricht, und die er in seinen

theoretischen Schriften als notwendig für den Roman fordert. Schon 1863 rühmte er Thackeray als den größten Romanschriftsteller seiner Zeit, weil er den Roman als wahre Darstellung des aktuellen Lebens ansieht. Dieses Streben nach Wahrheit zeigt sich in Hardys Arbeitsweise bereits in seinen ersten Romanen. Er wählt reale Schauplätze, und wo er mit diesen nicht näher bekannt ist, sucht er sie auf. Dies ist uns berichtet von H.o.E. Er schreibt an George Smith: „We are coming to Town for three months on account of Ethelberta, some London scenes occurring in her chequered career which I want to do as vigorously as possible — having already visited Rouen and Paris with the same object, other adventures of hers taking place there'." (F.E.H. I, 136.) Und aus Anlaß seines Romans T.T. besucht er das Observatorium Greenwich. In T.M. tritt er sogar innerhalb des Romans hervor, um die Sicherheit seiner Quellen zu bezeugen. Zu F.M.C. macht er Skizzen: „a few correct outlines of smockfrocks, gaiters, sheep-crooks, rick-'staddles', a sheep-washing pool, one of the old-fashioned malt-houses, and some other out-of-the-way things that might have to be shown" (S. 128). Daß man seinen anonym herausgegebenen Roman George Eliot zuschrieb, konnte er nie verstehen, „since . . . she had never touched the life of the fields: her country-people having seemed to him, too, more like small townsfolk than rustics; and as evidencing a woman's wit cast in country dialogue rather than real country humour, which he regarded as rather of the Shakespeare and Fielding sort" (S. 129). Er schreibt seinen Roman in Bockhampton, weil er es für einen großen Vorteil hält, „to be actually among the people described at the time of describing them" (S. 131). Daher seine lebensvollen Gestalten mit ihrer urwüchsigen Ursprünglichkeit, die aus ihrer ganzen Lebensweise, ihrem Verkehr untereinander und ihrem unverwischbaren Humor uns entgegentritt, und denen man abspürt, daß ihr Schöpfer mit diesen Gestalten in lebendigem Verkehr stand. Manchmal ist es uns sogar möglich, reale Vorbilder direkt festzustellen. So finden wir am 1. März 1888 in einer Tagebuchnotiz die Skizze einer von vier Dorfschönen: „Rahel H—, and her rich colour, and vanity, and frailty, and clever artificial dimple-making" (F.E.H. I, S. 270). Unverkennbar trägt Arabella Züge von ihr.

Aber bei allem Realismus läßt Hardy auch das Romantische gelten; denn „'Romanticism will exist in human nature as long as human nature itself exists. The point is (in imaginative literature) to adopt that form of romanticism which is the mood of the age'." (F.E.H. I, 189) [1]). Und 1881 ist ihm das Problem des Kunstwerks dieses, das Gleichgewicht zu finden zwischen dem Außerordentlichen und dem Gewöhnlichen, einerseits Interesse zu wecken und gleichzeitig Realität zu geben. Die Unwahrscheinlichkeit darf nur in den Ereignssen, nicht in den Charakteren liegen. Die Kunst besteht

[1]) Dieselbe Stelle findet sich in A.L. 314, ein Zeichen dafür, wie Hardys Ideen in seinen Romanen Eingang finden.

darin, die Unwahrscheinlichkeit der Ereignisse zu verdecken. Damit ist das Experimentieren erklärt, das noch in seinen letzten Romanen bemerkbar ist. Sein Suchen nach einer Methode ist ein Suchen nach dem Gleichgewicht zwischen romantischen und realen Elementen.

Den Übergang von seinem ersten zu seinen beiden letzten Romanen, der als Schritt von incident zu character bezeichnet wurde, vom Abenteuerroman zum psychologischen Roman, wird von Hardy selbst treffend gekennzeichnet. Er schreibt am 14. Januar 1888: „A 'sensation-novel' is possible in which the sensationalism is not casualty, but evolution; not physical but psychical . . . The difference between the latter kind of novel and the novel of physical sensationalism — i. e. personal adventure, etc., — is this: that whereas in the physical the adventure itself is the subject of interest, the psychical results being passed over as commonplace, in the psychical the casualty or adventure is held to be of no intrinsic interest, but the effect upon the faculties is the important matter to be depicted'." (F.E.H. I, 268.)

In Sc.F. spricht er eine stärkere Hinneigung zum Realismus programmatisch aus: „Creative fancy has . . . to give more and more place to realism, that is to an artificiality distilled from the fruits of closest observation": Hinwendung zu einem Realismus, der sich hauptsächlich auf Beobachtung stützt. Ein umfassendes und genaues Wissen muß die Grundlage jeder Romankunst sein. Aus seinen eigenen Romanen tritt es immer wieder stark hervor: (Architektonische Fachausdrücke, Verweise auf Schriftsteller, Maler und bedeutende Gelehrte aller Zeiten, topographische und archäologische Kenntnisse.) Aber sie sind nicht das, was ein Werk zum Kunstwerk macht: „a sight for the finer qualities of existence, an ear for the still sad music of humanity — a sympathetic appreciativeness of life in all its manifestations" (Sc.F.). Das ist es, was er vom Künstler fordert, nicht photographische Aufnahme der äußeren Welt, sondern Intuition, nicht Impassibilität, sondern Sympathie. Damit rückt er vom strengen Realismus ab.

Ebenso widerspricht sein Kunstbegriff einer wahllosen Wiedergabe des Lebens, wie sie der französische Naturalismus mit Zola fordert. Er betont in Sc.F. die „impossibility of reproducing in its entirety the phantasmagoria of experimence with infinite and anatomic truth, without shadow, relevancy and subordination". (Life and Art P. 87.) Von Zola scheidet er sich ausdrücklich: „As to the 'coarse' scenes with Arabella, the battle in the schoolroom etc. the newspaper critics might, I thought, have sneered at them for their Fieldingism rather than for their Zolaism. But your every day critic knows nothing of Fielding. I am read in Zola very little, but have felt akin locally to Fielding . . ." (F.E.H. II, 42). Er fordert Auswahl aus dem, was das Leben bietet, und bejaht das Wiederaufleben des Sinnes für die griechischen Tragiker mit der Forderung nach „enrichment by further truths . . ." und „original treatment". Die griechischen und elisabethanischen Tragiker „reflected life, revealed life, criticized life". Da das Leben

eine psychologische Tatsache ist, muß die sexuelle Frage im Vordergrund der Betrachtung stehen, nicht mit falscher Färbung und romantischem Ende, sondern mit tragischem Ausgang. (Siehe die Konsequenz seiner Charaktere.) [1]).

8. Hardy und der Realismus.

Schon aus Hardys Komposition in seinem Romanwerk und aus seinen theoretischen Äußerungen geht hervor, daß sein Realismus weithin originell ist und sich weder mit dem Realismus, wie er damals in England aufkam, noch mit dem französischen Realismus oder Naturalismus gleichsetzen läßt. Für den englischen Realismus und Naturalismus ist er Bahnbrecher. Er öffnet dem Roman alle Gebiete des menschlichen Lebens; und er legt mit einer Kühnheit sexuelle Probleme und Fragen nach Individuum und Gesellschaft dem Publikum vor, wie es für seine Zeit unerhört war. Aber nicht Revolution sondern Evolution ist sein Losungswort. Deshalb knüpft er an die Tradition seiner Zeit (Abenteuerroman) und an die des 18. Jahrhunderts (Fielding, Smollet) an. Die Frage Hedgcocks [2]) nach Hardys primärer Neigung sowie die Hypothese, seine Geisteshaltung sei von Anfang an „eminent romantisch" und sein Realismus im Laufe der Zeit durch genaue Beobachtung anerzogen, scheint mir zu weit zu gehen. Hardys Künstlertum läßt sich nicht einfach auf die Formel bringen: Romantik oder Realismus. So viel hat unsere bisherige Untersuchung ergeben, daß seine Romane im Anfang stärker der romantischen Tradition huldigen, und daß im Laufe seiner Entwicklung der Realismus in Handlungsführung, Charakteristik und der ganzen Methode und Theorie immer stärker hervortreten, so daß wir wohl von einem vertieften Realismus als dem Grundzug seines Romanwerks reden können. Von Anfang an ist dies Bestreben da, Wirklichkeit zu geben, jedoch weisen alle Romane, mit Ausnahme von J.O., romantische Züge auf. Wenn Hardy im Anfang nach der Weise von W. Collins schreibt, so ist dies ziemlich sicher eine Konzession an das Publikum wie die meisten sensationellen Züge seiner späteren Romane. Die scharfe Beobachtungsgabe ist ihm angeboren und wurde durch seinen Architektenberuf geschärft. Seine Tagebuchaufzeichnungen sowie seine theoretischen Äußerungen bezeugen, daß diese Veranlagung allmählich zu bewußtem Kunstwollen führt im Sinn eines vertieften Realismus, soweit dieser das Künstlertum nicht beeinträchtigt. Deshalb kann seine Kunst nie dem Naturalismus huldigen, wie er sich durch

---

[1]) Damit spricht er sich selbst das Urteil über seine Frühwerke F.M.C., R.N., T.M. usw.

[2]) Hedgcock schreibt zu A.L.: „Nous avons ici la clef du développement de M. Hardy. Peu réaliste de tempérament, il s'est efforcé de lester sa fantaisie d'une observation réaliste et d'une pensée philosophique; et dans ses dernières oeuvres, lorsque son tempérament de jeunesse a perdu sa fougue, ce sont les qualités acquises qui l'ont emporté". (S. 78).

Zola herausgebildet hat. Nicht Photographie sondern Gestaltung, nicht Dokumentenrealismus sondern künstlerische Auswahl, nicht ein Abbild vom Leben sondern das Leben selbst in all seinen Äußerungsformen, das will Hardy in seinen Romanen geben und hat es in seinen besten Werken erreicht. Daß seine Zeit sein ehrliches Ringen um eine künstlerische Auseinandersetzung mit dem Leben auch in den unangenehmen, dunklen Phasen nicht verstanden und vielfach abgelehnt hat, ist die Tragik seines Schaffens als Romancier. Die sozialen Bedingungen, unter denen er sich emporarbeiten mußte, sind weithin verantwortlich für die romantische Seite seines Werks. Aber seine Eigenpersönlichkeit ist stark genug, um sich durchzusetzen. Aus dem Viktorianismus herausgewachsen, verleugnet er seine Herkunft nicht. Aber Hardy hatte in der Einsamkeit und Abgeschlossenheit seiner Heimat Raum genug, seine Eigenart zu entfalten. In dem aufkommenden Realismus, wie er ihn in der russischen und französischen Literatur und auch bei den Philosophen seiner Zeit fand, traten ihm Bewegungen entgegen, die seinen eigenen Bestrebungen entsprachen. So ist es erklärlich, daß er sich ihrem Einfluß öffnete, ohne dabei seine Originalität preiszugeben. — Einzigartig steht Hardy da mit seiner Darstellung der Natur. Er ist ein Heimatdichter, wie ihn die englische Literatur seither noch nicht gekannt hat.

IV. Hardys Naturauffassung [1]).

Hardy steht von Jugend auf in ganz besonders enger Verbundenheit mit der Natur und hat eine außerordentlich feine Empfindung für die Eindrücke, die sie vermittelt. In seinen Notizen haben wir mehrmals Zeugnisse von liebevollem Versenken in die Natur und einem genauen Anschauen all des Reichtums an Leben und Formen, die sie darbietet. So schreibt er im August 1882: „'This month blackbirds and thrushes creep about under fruit-bushes and in other shady places in gardens rather like four-legged animals than birds . . . I notice that a blackbird has eaten nearly a whole pear lying in the garden-path in the course of the day'." (F.E.H. I, 199) [2]). Ein großer

[1]) Vgl. hierzu Dr. Max Salomon: „Zur Naturbehandlung in Thomas Hardys Romanen". Gießen 1925. Der Verfasser hat es sich zur Aufgabe gesetzt, „Hardys Naturschilderungen als Glied seiner technischen Komposition zu erfassen", „zu zeigen, welche Bedeutung sie im Rahmen seines dichterischen Schaffens haben" (S. 8). Er hat dabei den genetischen Gesichtspunkt außer acht gelassen, der für die vorliegenden Ausführungen maßgebend war. Daraus ergab sich die Gefahr von Verallgemeinerungen, die in dieser Form nicht zutreffend sind. Hardys Natur ist nicht durchweg so „trübe und düster", wie S. es darstellt (S. 8). Sie wird es erst gleichlaufend mit seiner philosophischen Entwicklung. Grundsätzliches über Hardys Naturauffassung wurde in diesem Kapitel nur soweit herangezogen, als es zur Darlegung seiner Entwicklung nötig war. Weitere Belege finden sich bei Salomon.

[2]) Der erste Teil dieser Stelle findet sich fast wörtlich in T.d.U. Dies zeigt die enge Beziehung zwischen Kunst und Leben bei Thomas Hardy.

Teil seines Künstlertums liegt in seiner einzigartigen Fähigkeit, dieses Naturerleben seinen Romanen mitzuteilen in seiner ganzen Intensität und Unmittelbarkeit.

Nicht von Anfang an ist er frei zu dieser ungehemmten Objektivierung dessen, was ihm die Natur ist. In D.R. stehen die Naturbeschreibungen noch ziemlich im Hintergrund. Sie werden nur gegeben, soweit sie für das Schicksal der Menschen von besonderer Bedeutung sind (Glatteis am Hochzeitstag als übles Omen. Gewitter, das Manston und Cytherea zusammenführt und ihre Instinkte weckt). In U.G.T. macht er sie zum Rahmen für seine Erzählung. Die Jahreszeiten begleiten das Schicksal der Menschen. Schon jetzt beginnt die Feinheit von Tönen, die von jetzt ab immer stärker sein ganzes Romanwerk durchzieht. Jede Baumart hat ihre eigene Stimme: „At the passing of the breeze the fir-trees sob and moan no less distinctly than they rock; the holly whistles as it battles with itself, the ash hisses amid its quiverings; the beech rustles while its flat boughs rise and fall. And winter which modifies the note of such trees as shed their leaves, does not destroy its individuality" (S. 3).

In F.M.C. kommt zum erstenmal sein Vertrautsein mit der ganzen Natur stark zum Ausdruck. Das Farmleben in all seinen Arbeitsphasen und die ganze Tierwelt sind hier ebenso wichtig und lebendig wie die übrige Handlung. Auch hier erklingt die Melodie der Pflanzen unter der Berührung des Windes: „The instinctive act of human kind was to stand and listen, and learn how the trees on the right and the trees on the left wailed or chaunted to each other in the regular antiphonies of a cathedral choir; how hedges and other shapes to leeward then caught the note, lowering it to the tenderest sob; and how the hurrying gust then plunged into the south, to be heard no more" (S. 9). Die Natur erscheint als geschäftige Mutter, die von Zeit zu Zeit einen Augenblick in ihrer rastlosen Arbeit innehält, um ihren Kindern ein Lächeln zu gönnen, oder als die Great Mother, die die ganze kleine Tierwelt aufbietet, um den Menschen rechtzeitig von einem drohenden Wetter Mitteilung zu machen. Kröten, Schnecken, Spinnen und die ganze Schafherde richten in individueller Weise die Botschaft aus: ‚Every voice in Nature was unanimous in bespaking change" (S. 286). Der naturnahe Mensch hat ein Ohr dafür. Er lebt mit dem Tier in enger Gemeinschaft und Sympathie. Bei dem Heiratsantrag Boldwoods an Bathsheba „the horse upon her arm seemed so impressed that instead of cropping the herbage, he looked up" (S. 145—46). Und Fanny Robin findet auf ihrem Todesgang bei einem Hund völliges Verständnis und Trost in ihrer Not. Bei der Krankheit der Schafe und ihrem Sterben leiden die Menschen innerlich mit; und als Oak durch ein Unglück seine ganze Schafherde verliert, fragt er nicht zuerst nach dem materiellen Schaden, der seine ganze Zukunft ruiniert, sondern sein erstes Gefühl ist das des Mitleids gegen das „unzeitige Schicksal dieser zarten Lämmer". Und die ganze Natur nimmt Todesstimmung an. Ab

und zu öffnet sich der enge Gesichtskreis auf einen Augenblick und läßt uns hineinschauen in das Universum. In klarer Mitternacht ist das Rollen der Welt, die „Poesie der Bewegung" durch die Sternensphären, spürbar, und beim Anblick eines Gewitters „scheint Liebe, Leben, alles klein und dürftig gegenüber dieser großen Naturerscheinung in dem aufgewühlten Weltall".

In R.N. steht zunächst die Natur im Vordergrund, nun nicht mehr als Mutter und nicht mehr in dem bunten, frischen Wechsel des Landlebens, sondern als endlos hingestreckte Heide mit hagerem, grimmigem alten Gesicht und düstern Farben, die nur im Sommer eine frischere Tönung annehmen. Auch hier tummelt sich eine ganze Kleinwelt von Ameisen, Motten, Schnaken, Heuschrecken, Glühwürmern, Heidepferden; aber es fehlt nicht die Giftschlange, die durch ihren Biß einer Mutter den Tod bringt, ohne daß sie vorher über das Mißverständnis aufgeklärt werden kann, das ihr das Herz brach. Die Heide ist hart, unveränderlich, gefühllos. „It had a lonely face, suggesting tragical possibilities". Über ihr schwebt die düstere Musik des Windes, der Klagegesang der Nacht. Sie wirkt ernüchternd auf den Menschen. Unter ihrem Einfluß sieht Clym in Eustacia nicht mehr die Göttin, sondern die Frau „to fight for support, help, being maligned for" (S. 256/7) und die Heide „having defied the cataclysmal outsets of centuries reduced to insignificance by its seamed and antique features the wildest turmoil of a single man" (S. 402).

Nur eine stumme Anklage steigt auf von der wehrlosen, leidenden Kreatur gegen die Natur als ihre Erschafferin und gegen die „woman underneath whose apparent indolence lurked passions even stronger and more active than her own" (S. 344). Schöpferische Naturkraft, Heide und übrige Kreatur sind hier seltsam verwoben und in geheimnisvolles Düster gehüllt. In dieser einzigartigen Fähigkeit, die geheimnisvolle Macht der leblosen Dinge zu suggerieren, unterscheidet sich Hardy stark von allen andern englischen Romanschriftstellern. Die ganze Natur ist belebt. Die Gestirne sind „monsters, impersonal monsters, namely Immensities" (T.T. S. 34). Zum ersten Mal kommt hier die Furcht vor dem Himmel als dem großen, unbekannten, formlosen Gebilde zum Ausdruck.

In M.o.C. zeigt sich stark der „Unterschied zwischen der friedlichen Gesinnung der niederen Natur und der absichtlichen Feindseligkeit der Menschen". Bei den Pferden ist Liebe; aber der Mann verkauft seine Frau. Das Leiden der Pflanzenwelt ist jetzt von solcher Intensität, daß nur ein Vergleich mit Laokoon den wahren Eindruck vermitteln kann. Hier steht auch zum erstenmal neben dem primitiven Naturbegriff die Natur als Urheberin der Instinkte im Gegensatz zu den sozialen Gesetzen: „It was an old sequence that out of all this wronging of social law came that flower of Nature, Elizabeth. Part of his wish to wash his hands of life arose from his perceptions of its contrarious inconsistencies — of Nature's jaunty readiness to

support unorthodox social principles" (S. 387). In W. erklingt in dem Rhythmus des Waldlebens von Pflanzen und Menschen in ihrer engen Verbundenheit und ihrem gemeinsamen Leiden als seufzende Kreatur stärker auch die andere Seite: „her senses revelled in the sudden lapse back to Nature unadorned. The consciousness of having to be genteel because of her husband's profession, the veneer of artificiality which she had acquired at the fashionable schools, were thrown off, and she became the crude country girl of her latent early instincts" (S. 260). Ein Riß geht durch die Schöpfung: „Here, as everywhere, the Unfulfilled Intention, which makes life what it is, was as obvious as it could be among the depraved crowds of a city slum. The leaf was deformed, the curve was crippled, the taper was interrupted; the lichen ate the vigour of the stalk, and the ivy slowly strangled to death the promising sapling" (S. 62).

Auch T.d.U. bringt noch neue Töne in der Schilderung des Landlebens. Aber der Fortschritt besteht hier darin, daß die Naturauffassung, wie sie bis zu dieser Stufe sich herausentwickelt hat, nun ihre philosophische Prägung und Zusammenfassung erhält, während sie seither nur illustriert war. Nur der naturnahe Mensch, der sich frei macht von der Zivilisation, kommt zu der „close acquaintance with phenomena which he had before known but darkly — the seasons in their moods, morning and evening, night and noon, winds in their different tempers, trees, waters and mists, shades and silences, and the voices of inanimate things" (S. 155).

In all seinen vorhergehenden Romanen trugen die Personen häufig ihre Stimmung in die Landschaft hinein. [Die Wechselwirkung zwischen Natur und Mensch ist näher ausgeführt b. Dr. Max Salomon (s. o.)] So hört auch Tess, die als „maiden no more" von der Hühnerfarm zurückwandert, aus dem Stöhnen der Zweige bittere Vorwürfe: „At times her whimsical fancy would intensify natural processes around her till they seemed a part of her own story. Rather they became part of it; for the world is a psychological phenomenon, and what they seemed they were" (S. 110). Heftige Klagen werden angestimmt auf das Naturgesetz, welches Gefühle erregt, die nicht befriedigt werden können, und Begierden, die die Zivilisation nicht rechtfertigen kann. Tess's Kind stirbt und „so passed away Sorrow the Undesired — that intrusive creature, that gift of shameless nature who respects not the social law" (S. 122).

Ein letzter Schritt geschieht in J.O. Die umgebende Natur ist zurückgedrängt. An die Stelle der poetischen Natur tritt die rauhe Wirklichkeit. Der Kampf der Menschen richtet sich auch hier nicht mehr gegen die äußeren Naturkräfte, sondern gegen die inneren Mächte einer Natur, die den Menschen mit Trieben und erblichen Belastungen quält und kein Mitgefühl mit ihm hat. „Cruelty is the law pervading all nature and society, and we can't get out of it" (S. 400). Dem erdennahen Menschen ist die Natur ein Geheimnis. Er erlebt ihr Eingreifen in sein Leben und ist weit offen

für ihre Melodien, Farben und ihren wechselvollen Kreislauf. Harmonisch fügt er sich häufig in das Naturganze ein: „A field-woman is a portion of the field; she has somehow lost her own margin, imbibed the essence of her surrounding, and assimilated herself with it" (S. 113 T.d.U.). — Aber die lautere Harmonie wird gestört durch das Schmerzgetön der gesamten Schöpfung. Doch der primitive Mensch macht keinen Versuch, sie zu deuten und bleibt in Schauer und Ehrfurcht stehen vor dieser geheimnisvollen Macht, gegen die er sich wohl innerlich sträuben aber nicht erfolgreich wehren kann. In den letzten Romanen ist der Kampf ein innerer geworden. Der Zwiespalt in der äußeren Natur verliert an Bedeutung gegenüber dem Widerstreit, der in der menschlichen Seele entfacht wird. Die Natur wird entpersönlicht. Sie ist die Erregerin der Sinne des Menschen und treibt ihn zum Handeln gegen seine bessere Einsicht. An Stelle von Unwetter und Krankheit treten Instinkt, Erblichkeit und Milieu als Zerstörer des menschlichen Glücks. Der denkende Mensch steht auf als Ankläger gegen eine grausame, gleichgültige Natur. Er ist nun der Mittelpunkt des Geschehens, die sichtbare Welt nur noch ein psychologisches Faktum.

Damit ist eine Entwicklung gegeben, die mit der Zunahme des Realismus und der Hinneigung zur Psychologie parallel läuft. Sie bedarf einer tieferen Begründung; denn sie ist nicht einfach vom künstlerischen Standpunkt aus erklärlich. Aus Hardys Naturauffassung, wie sie sich im Lauf von 20 Jahren herausgestaltet und Form gewonnen hat, geht klar hervor, daß sie begründet ist auf der Weltanschauung des Dichters. Und so ist es unmöglich, seine künstlerische Entwicklung zu begreifen und richtig einzuschätzen, ohne daß man die philosophische Grundlage kennt, von der sie großenteils bestimmt ist. Es ist dies deshalb schwierig, weil Hardy selbst sich mehrmals gegen eine Identifizierung zwischen sich und seinem Werk gewehrt hat. Ganz besonders trat er den Stimmen entgegen, die die Ideen seines letzten Romans als die seinen proklamieren und beurteilen wollten. Aber wenn Hardy gerade diese Problemstellung wählt und sie auf solche Weise löst, wie es in Jude geschehen ist, so muß dieser Weise eine ganz bestimmte geistige Haltung des Dichters entsprechen.

V. Hardys Weltanschauung in seinen Romanen.

Es ist uns, die wir das ganze Romanwerk Hardys vor uns haben, heute unverständlich, wie Annie Macdonnell, die doch immerhin einen großen Teil von Hardys Romanen kannte, dazu kommen konnte, Hardy unter die größten Humoristen zu zählen. Wir haben zu sehr schon die andern Stimmen gehört, die in Hardy den Pessimisten sehen, der alles in den trübsten Farben sieht. So ist es gerade hier wichtig, seiner Entwicklung nachzugehen. Was für eine Philosophie läßt sich aus seinen Werken herausschälen, und wie stellt Hardy sich selbst dazu?

Es wurde schon in anderem Zusammenhang betont, daß in seinem ersten veröffentlichten Roman (D.R.) zwar schon philosophische Gedanken da sind, daß sie aber bei dem Gewirr der Ereignisse nicht hervortreten. In der Schlichtheit von U.G.T. hatten sie kaum einen Raum. Nur der Ausklang treibt uns zum Nachdenken. Fancy verschweigt ihrem Mann die volle Wahrheit. Wie wird die Zukunft sich gestalten? In A.P.B.E. zeigt sich zum ersten Mal deutlich eine tragische Auffassung des Lebens. Dies wird äußerlich deutlich durch das geheimnsvolle Auftauchen der Witwe Jethway an den entscheidenden Punkten des Geschehens. Sie ist gleichsam die Verkörperung des unentrinnbaren Schicksals. Immer wieder kommt es zu Situationen, über denen eine tragische Ironie liegt, die nichts Gutes kündet (Entdeckung des Ohrrings. Besuch des Grabgewölbes der Luxellians). Hier nimmt der Roman auch zum erstenmal ein tragisches Ende: Keiner der beiden Rivalen in der Liebe zu Elfriede darf sie heimführen. Ein Dritter ist an ihre Stelle getreten. Elfriede hat ihre romantische Auffassung der Liebe einer utilitarischen geopfert: „I'll do anything for the benefit of my family, so as to turn my useless life to some practical account" (S. 451). Aber nach kurzer Ehe wird sie zu den Gräbern der Luxellians gelegt. — Naturereignisse greifen bewußt hemmend und verhängnisvoll in das Leben der Menschen ein: „We are mostly accustomed to look upon all opposition which is not animate, as that of the stolid, inexorable hand of indifference which wears out the patience more than the strength. Here at any rate hostility did not assume that slow and sickening form. It was a cosmic agency, active, lashing, eager for conquest; determination; not an insensate standing in the way" (S. 255). Dasselbe böswillige Eingreifen der Natur haben wir in F.M.C.: Troy schmückt das Grab Fanny Robins als Zeichen seines ernsten Willens zur Umkehr; aber „there is always an inertia to be overgrown in striking out a new line of conduct — not more in ourselves, it seems, than in circumscribing events which appear as if leagued together to allow no novelties in the way of amelioration" (S. 363). „Providence far from helping him into a new course . . . jeered at his first trembling and critical attempt in that kind" S. 374).

Die Ironie des Himmels ist vielgestaltig: Für Boldwood erscheint sie in der Person Troys in dem Augenblick, als dieser nach langem vergeblichem Werben und Warten Bathshebas Jawort erhalten hat. In R.N. offenbart sie sich in unseligen Mißverständnissen und in besonders grausamer Weise in dem qualvollen Sterben der Mrs. Yeobright. Aber die Fatalität tritt nicht nur von außen an den Menschen heran. Sie liegt teilweise in ihm selbst. So entsteht die Anklage an die Supreme Power, die den Menschen in eine Umgebung hineinstellt, wo seine körperlichen Reize ihm zum Verderben werden. Ethelberta empfindet ihr Frauentum als Last: „The worst of my position is that I excite this superficial interest in many people and a deep friendship in nobody" (S. 22). Und Bathsheba klagt: „Loving is misery for

woman always. I shall never forgive God for making me a woman and dearly am I beginning to pay for the honour of owning a pretty face" (S. 231, s. a. T.d.U. The woman pays). Grace klagt: „Why were we given hungry hearts and wild desires, if we have to live in a world like this?" (S. 249) und Tess hat oft das Gefühl „that in inhabiting this fleshy tabernacle with which nature has had endowed her, she was somehow doing wrong" (S. 399). Beide Geschlechter werden getrieben von ihren Impulsen und sind deshalb nur halb oder gar nicht verantwortlich: „There's a hair's breadth of time at which the question of getting into love or not getting in it is a matter of will, quite a thing of choice" (S. 54 H.E.). Diese Wahl behält Ethelberta sich vor. Aber nachdem sie die Entscheidung getroffen hat, erkennt sie die Ironie der Lage, die nun doch ganz anders ist, als sie sie gewollt hatte. Meist wird ein Entschluß erst dann getroffen, wenn ein Übel schon nicht mehr zu vermeiden ist. Bathsheba fühlt sich getrieben von einer Macht, die stärker ist als ihr eigener Wille; Troy wird das Opfer seiner Impulse, und Wildeve spricht es zum erstenmal in seiner ganzen Bitterkeit aus: „The curse of inflammability is upon me and I must live under it and take any snub from a woman" (S. 73). Auch Eustacia empfindet den Fluch ihrer Körperlichkeit und kann letzten Endes die Schuld nicht bei sich sehen, sondern bei dem „instinct colossal Prince of the World who had framed her situation and ruled her lot" (S. 423) Sie fühlt sich völlig gebunden: „How I have tried and tried to be a splendid woman, and destiny has been against me. O cruelty of putting me in this ill-conceived world! I was capable of much, but I have been injured and blighted and crushed by things beyond my control" (S. 442).

In M.o.C. ist es nicht das stete Eingreifen dieser höchsten Macht, sondern die „concatenation of phenomena wherein each is known to have its accounting cause" (S. 245). Freilich herrscht auch hier dieselbe Gebundenheit („Wir planen dies und tun das"), und das Schwinden der Energie, wo sie am nötigsten wäre. Auch Fietzpiers steht unter der Knechtschaft seiner Impulse und erkennt eine Gelegenheit immer erst, wenn es zu spät ist: „Why do I never recognize an opportunity till I have missed it, nor the good or ill of a step till it is irrevocable? . . ." (W.S. 276). Grace macht ihre Erziehung für ihr Unglück verantwortlich und sieht in ihrem Leben „not a single rash step by deliberate intention, and all against judgment" (S. 273). Auch Tess, die sonst fähig ist, Widerstand zu leisten, versagt im entscheidenden Moment. Dafür büßt sie ihr ganzes Leben hindurch. Ursache ist jetzt nicht mehr der Fürst dieser Welt oder Gott, sondern die „unsympathetic Prime Cause". Fate ist jetzt nicht mehr etwas, was von außen kommt, sondern eine innewohnende Kraft.

Die Erkenntnis der Unfreiheit des Willens und des Verhaftetseins an die Triebe in einer Welt, die vom Fatum regiert wird, ernüchtert den Menschen: Elfriede gibt ihre romantische Auffassung von Liebe und Ehe auf. Sie

heiratet aus Pflicht. Dasselbe ist es bei Ethelberta. Hier lösen sich zwar die Mißverständnisse rechtzeitig, aber am Ende steht doch die Ironie. Ethelberta macht eine ähnliche Entwicklung durch wie Elfriede: „emotional poetry, light verse, romance as an object, romance as a means, thoughts of marriage as an aid to her pursuits, a vow to marry for the good of her family, from soft and playful Romanticism to torted Benthamism" (S. 336). Aber auch sie erreicht ihr Ziel nicht so, wie sie es sich gedacht hatte. Sie hatte um ihrer Familie willen auf ihre Liebe zu dem einfachen Musiker verzichtet. Dabei hatte sie sich für frei gehalten und stand doch unter der Macht der Ironie. Ein Schritt, den sie für gut gehalten hat, führt sie in die Isolierung; auch der Geliebte, den sie geopfert hat, rückt von ihr ab. — Bathsheba lehnt sich gegen ihr Geschick auf. Oak kann dadurch standhalten, daß er „meditatively looked upon the horizon of circumstances without any special regard to his own standpoint in the midst" (F.M.C. 345). — Auch Eustacia begehrt auf, und bei ihr wird zum erstenmal die Tragik der Aktivität deutlich: die Menschen kämpfen an gegen das Geschick, aber dieses siegt mit unerbittlicher Härte. Lady Constantine (T.T.) gelingt es, ihre Begehrlichkeit zu besiegen; durch die Gunst der Umstände und ihren Kampf gegen ihre Instinkte kommt Swithin in den rechtmäßigen Besitz der Erbschaft, auf die er um ihretwillen verzichten wollte. Aber doch wird ihr Leben ruiniert durch eine Kombination von kleinen Ereignissen, bei der ihr Wille gar nichts, ihr Charakter wenig gilt.

Immer stärker tritt in der Folge der Determinismus hervor. In M.o.C. handeln die Personen nicht nur aus Liebesleidenschaft, sondern weil sie als Individuen so handeln müssen. Keine übermenschliche Macht wird für ihr Schicksal haftbar gemacht. Henchards Klagen richten sich zumeist gegen sich selbst. Die Strafe liegt in der Kausalität der Dinge. Er endet in der Verzweiflung. Anders Farfrae und Elizabeth. Diese hat von Anfang an verzichten gelernt, und in den glücklichen Tagen ihrer Ehe bleibt sie auf dem Boden der Wirklichkeit stehen, weil sie weiß, „happiness was but the occasional episode of pain in a general drama of evil" (S. 405—6).

In W. dringt deutlich die idealistische Philosophie ein: („There's only me and not me in the world"), deren Einfluß in den beiden letzten Romanen Hardys noch stärker zu spüren ist. Und die Nichtigkeit moderner Gedanken, der sozialen Gesetze und religiösen Bestrebungen tritt von jetzt ab stark in den Vordergrund. Die Anklagen der Menschen richten sich nun gegen die moderne Gesellschaft, die denjenigen, der an sich im Einklang mit der Natur steht, erst durch ihre Gesetze schuldig macht. Die Schwierigkeiten von Ehescheidung und Heirat treten bei Grace zum erstenmal entscheidend hervor. Sie kann sich nicht von den Fesseln des Gesetzes befreien und bleibt so an Farfrae gebunden. Bei Giles sucht sie Schutz im Schatten der Wälder. Das Unglück kommt ganz durch die Regeln der Konvention (Vorwort). Die Situationen entstehen nicht aus Zufälligkeiten, obwohl diese auch hier nicht fehlen, sondern in erster Linie aus den Charakteren und den sozialen

Gesetzen, denen sie unterworfen sind. Der Einfluß der modernen Kultur und Zivilisation ist an dem Unglück der Menschen schuld, weil er sie aus ihrer primitiven Gefühlswelt reißt, so daß sie ihre Mitmenschen, unter denen sie aufgewachsen sind, nicht mehr verstehen. Grace's Bildung schüchtert Giles ein. In der eigenen Familie wird sie heimatlos, weil ihr Vater etwas Besonderes in ihr sieht und etwas Besonderes aus ihr machen will.

In T.d.U. und J.O. wiederholen und verschärfen sich diese Gedanken. Tess: „looked upon herself as the figure of guilt intruding into the haunts of Innocence, but feeling herself in antagonism she was quite in accord. She had been made to break an accepted social law, but no law known to the environment in which she felt herself such an anomaly" (S. 110). Sie ist völlig in Harmonie mit der Natur: every see-saw of her breath, every wave of her blood, every pulse singing in her ears, was a voice that joined with nature in revolt against her scrupulousness" (S. 230). Weil der Mensch keine Kontrolle über seine Impulse und Instinkte hat, ist es falsch, ihn nach seinen Taten zu richten: „The beauty or ugliness of a character lay not only in its achievements but in its aims and impulses. Its true history lay not among things done, but among things willed" (S. 439). Weil in dieser Welt ein Antagonismus besteht zwischen dem „inherent will to enjoy" und dem „circumstantial will against enjoyment" (S. 326) kommt sie zu dem Schluß: „God's not in his heaven; all's wrong with the world" (S. 326).

Hardys letzter Roman bringt auch hierin eine Steigerung: Schwach ausgerüstet für das Leben, viel zu zartfühlend für eine rücksichtslose Welt zerbrechen Jude und Sue an ihrem Schicksal. „Jude, the incipient scholar, prospective D.D., Professor, Bishop, and what not, felt himself honoured and glorified by the condescension of this handsome country wench (Arabella) in agreeing to take a walk with him" (S. 51). Das ist der Anfang seines Absturzes aus der Welt des erträumten Gelehrtendaseins in die Welt krassester Nacktheit und Realität. Die Gesellschaft kennt nur die niedrigen sinnlichen Triebe als Basis für geschlechtliche Beziehungen. Ihre Gesetze sind falsch. Sie sollten sich nach den Temperamenten richten. Individuen können nicht unter allgemeingültige Regeln gezwungen werden. Deshalb ist auch die gesetzliche Heirat eine vulgäre Einrichtung und wie jedes religiöse Treugelöbnis eine Vergewaltigung des freien Willens, „a sort of trap to catch a man". Die Zeit ist noch nicht reif genug für die Entwicklung der beiden. So wird J.O. zu einer Illustration und Neubelebung des alten Problems, das schon Milton zum Kampf gegen die gesetzliche Bindung in der Ehe herausgefordert hatte. Hätte Elizabeth im Altruismus das Geheimnis des Glücks gefunden, so ist die Lebensweisheit, zu der Sue sich durchringt, viel düsterer und herber. Sie predigt Selbstverneinung und Selbstverzicht als den Höhenweg. Die Prima Causa arbeitet automatisch „like a somnambulist and not reflectively like a saint". Wie Henchard steht sie am Ende ihres Lebens müde und wund gekämpft und hat keine Kraft zum Kampf mehr übrig.

R.N. bringt zum erstenmal einen historischen Rück- und Ausblick. Früher sahen die Zeiten nicht so düster aus; das wurden sie erst jetzt: „Human souls may find themselves in closer and closer harmony with external things wearing a sombreness distasteful to our race when it was young. The time seems near, if it has not actually arrived, when the chastened sublimity of a moor, a sea or a mountain, will be all of nature that is absolutely in keeping with the mood of the more thinking among mankind" (S. 5). Was die Griechen nur ahnten, wissen wir: „That old-fashioned revelling in the general situation grows less and less possible as we uncover the defects of natural laws, and see the quandary that man is in by their operation" (S. 205).

Der kleine Father Time in J.O. scheint schon ein Vorbote dieser Zeit zu sein. Er hat ein feines Empfinden für die Trübsal des menschlichen Daseins. Und während Tess sich bei der Erkenntnis der mangelhaften Weltordnung beruhigt und die Kinder in soziale Verhältnisse hineingeboren werden läßt, die ihnen und ihren Eltern nur ein kümmerliches Dasein versprechen, zieht dieses Kind die praktischen Folgen daraus: „They should be killed directly before their souls come to'em and not allowed to grow big and walk about" (S. 420). So nimmt er seinen beiden Geschwistern und sich selbst das Leben. „The doctor says there are such boys growing up among us — the outcome of new views of life. He says it is the beginning of the coming universal wish not to live" (S. 424).

Aber Hardy malt nicht immer schwarz in schwarz, und A. Macdonell hat recht, wenn sie die humoristische Seite von Thomas Hardy betont. In der Tat sind wir erstaunt, welch frische, köstliche, lebendige Bauernfiguren er zeichnet. Allerdings ist solcher Humor nur bei dem einfachen Volk zu finden, bei denen, die das Leben nehmen, wie es kommt, und sich keine tieferen Gedanken darüber machen. Nur Intellekt, Kultur, Zivilisation sind der Fluch der Menschheit, weil sie ihr die Augen öffnen für die Not und die Mangelhaftigkeit in der Welt. Überaus originell sind die Mitglieder der Dorfchöre. Wo sie auftreten, schaffen sie eine glückliche Atmosphäre. Sie sind zufrieden in ihrem kleinen Lebenskreis und stets einander zu helfen bereit. Aberglaube und Paganismus sind stark unter ihnen lebendig. Über die neuen Kultureinflüsse schütteln sie nur bedenklich den Kopf. Überall, wo sie auftreten, atmen wir auf. Sie bringen Entspannung in die Tragik des Lebens. Wenn sie immer nur in Episoden auftreten, so liegt der tiefere Grund dafür in der Weltanschauung des Dichters. Am besten zeigen dies die Worte aus M.o.C.: „Moments of gaiety were interludes and no part of the actual drama" (S. 65). „Happiness was but the occasional episode in a general drama of pain" (S. 406).

Weil er lebenswahr sein will und im Leben nur die düstere Seite sieht, deshalb ist auch in seinen Werken die tragische Note im Zunehmen begriffen, bis in J.O. überhaupt jeder Humor fern bleibt. Leben heißt in erster Linie leiden. Darum

führt es die meisten seiner Personen zur Passivität, zum Verzicht und bei Jude zur völligen Selbstvernichtung. Der Lebenswille wird mehr und mehr unterdrückt durch die Erfahrungen des Lebens und schlägt schließlich in sein Gegenteil um, in den „will not to live". Einen völlig tragischen Ausgang haben die wenigsten seiner Romane; ganz trostlos endet nur der letzte mit seinem trüben Blick in die Zukunft. So kann diese Untersuchung nur bestätigen, was Hardy selbst in der Apologie zu den „Late Lyrics and Earlier" schreibt: „Pessimism" ist für ihn „questionings in the exploration of reality, and is the first step towards the soul's betterment and the body's also . . . if way to the Better there be, it exacts a full look at the worst". Er bezeichnet seinen Pessimismus als „evolutionary meliorism"; denn „amendment, not madness lies that way. Pain . . . shall be kept down to a minimum by loving kindness operating through scientific knowledge, and actuated by the modicum of free will conjecturally possessed by organic life when the mighty necessitating forces — unconscious or other — that have the ‚ballancings of the clouds' happen to be in equilibrium which may or may not be often" (IX).

VI. Zusammenfassung: Hardys Entwicklung und seine Bedeutung für seine Zeit.

Wenn wir nun abschließend einen Blick auf Hardys gesamte Entwicklung als Romancier werfen, so wird es erst recht deutlich, in welch enger Beziehung die verschiedenen Entwicklungslinien zu einander stehen, die wir herauszustellen versuchten: Seine Methode führt ihn zum Realismus, und in der Themenwahl kommt er dem Naturalismus nahe. Je offener sein Auge für die Wirklichkeit wird, desto mehr tritt die Natur in seiner Behandlung zurück. Ein einheitlicher Zug geht durch sein Werk: Das Suchen nach Wahrheit und sein Bemühen, das Leben so wiederzugeben, wie es sich ihm darstellt. In den geistigen Strömungen seiner Zeit findet er eine Richtung, die seiner Lebenserfahrung entspricht, und die deshalb in seinen Romanen ihren Widerhall findet. Der aufkommende Realismus und Naturalismus bietet ihm neue Anregung, und bei den deutschen Philosophen Schopenhauer und Hartmann findet er eine Weltanschauung, die seiner eigenen entspricht, so daß er in seinen letzten Romanen mehrfach ihre Prägungen benützt, um zu sagen, was seine Gestalten empfinden. Sein Widerwille gegen alles romantische Vertuschen- und Verklären-Wollen der rauhen Wirklichkeit hat ihn zum Pessimisten gemacht, der vor allem die Düsterheit und Tragik des Menschendaseins aufdeckt. Aber weil seine Schau über die enge Welt des Mikrokosmos hinaus in die des Makrokosmos geht, und weil es ihm gegeben ist, das menschliche Erleben in die großen Zusammenhänge von Natur und Geschichte hineinzustellen, erhält sein Werk eine Tiefe und Weite, wie sie bisher der englische Roman nicht kannte. Allerdings ist auch die Tatsache nicht zu verkennen, daß durch die Bekanntschaft mit den Strömungen und besonders mit den Problemen der Philosophie seiner Zeit ein Teil seiner Originalität verloren geht. Der Umschlag vom Fatalismus zum Determinismus, der wie ein scharfer Einschnitt

durch sein Werk geht, mag zu einem großen Teil diesem Einfluß zuzuschreiben sein, wiederholt Hardy doch selbst des öfteren in seinen Romanen, daß dem naiven, naturnahen Menschen — wie er es sicher im Anfang seines Schriftstellertums noch war, solange er mit der Außenwelt noch wenig in Berührung kam, — eine fatalistische, paganistische Weltanschauung naheliegt. Daher ist es ihm möglich, ein Werk zu schaffen von solch wuchtiger Herbheit, düsterer Schönheit und Schicksalhaftigkeit wie R.N.

Im Anfang seines Schaffens sind seine Romane noch unmittelbarer Ausdruck all dessen, was er in seiner Erinnerung und in Wirklichkeit erlebt und erschaut hat. Aber mehr und mehr werden sie Zeugnisse seines Ringens um eine Weltanschauung, um eine Deutung des Lebens, bis es ihm mit seinem letzten Roman klar wird, daß das Drängen in seinem Innern, das nach Gestaltung verlangt, die Form des Romans sprengt. Auch äußerlich steht er an einer Grenze: man versteht seine Romane nicht mehr. So kehrt er zur Poesie zurück, der Ausdrucksform, in der er von Anfang an seine eigentliche Berufung sah. Sie erlaubt ihm, ohne Rücksichtnahme auf das Publikum zu sagen, was er denkt, fühlt, leidet. Der Schauplatz der Dramen, die sich in seinen Romanen abspielen, war schon lange ein innerer geworden. Nun drängt es ihn, losgelöst von den Fesseln, die ihm die Romanform auferlegte, ein Drama zu schaffen, das nicht für die Bühne taugt, weil es Dimensionen jenseits von Raum und Zeit verlangt, ein Drama, in dem nicht mehr der Mensch die Hauptrolle spielt, sondern wo er gespielt wird von den geheimnisvollen Kräften des Universums.

Hardy wurzelt im alten Viktorianismus. Aber er ist elastisch genug, um offen zu sein für die Geistesregungen einer neuen Zeit. So gleicht sein Wirken nicht dem Aufleuchten eines Meteors, das ebenso rasch wieder erlischt, wie es aufgeblitzt ist. Seine Entwicklung weist in die Zukunft. Und wenn er auch wenig Schule gemacht hat, so ist er doch einer von denen, deren Botschaft weiterklingen wird, weil sie Menschheits- und Ewigkeitswerte in sich trägt.

Ich möchte es nicht unterlassen, meinen verehrten Lehrern, Herrn Professor Schirmer für seine freundlichen Anregungen und Herrn Professor Hittmair für die liebenswürdige Übernahme und Betreuung meiner Arbeit an dieser Stelle meinen herzlichen Dank auszusprechen.

Lebenslauf.

Am 6. April 1906 wurde ich als Tochter des Oberpostinspektors Heinrich Hiller in Altensteig geboren. Meine Schulbildung erhielt ich in Heilbronn an der Mädchenmittelschule (1914—20), Mädchenrealschule (1920—23) und Oberrealschule (1923 bis 1926). Nach einem neuphilosophischen Studium von neun Semestern in Tübingen und Berlin bestand ich im Frühjahr 1931 die erste und im darauffolgenden Jahr die zweite Dienstprüfung für das höhere Lehramt.